

Copyright  
by  
Sandra Vanessa Bernal Heredia  
2018

**The Dissertation Committee for Sandra Vanessa Bernal Heredia Certifies that this  
is the approved version of the following Dissertation:**

**Sonidos e imágenes heterogéneas:  
representaciones de subjetividades indígenas y cholas de los Andes en  
Lima, Perú**

**Committee:**

---

Luis Cárcamo-Huechante, Supervisor

---

Jossianna Arroyo-Martínez

---

Kelly McDonough

---

Shannon Speed

**Sonidos e imágenes heterogéneas:  
representaciones de subjetividades indígenas y cholos de los Andes en  
Lima, Perú**

**by**

**Sandra Vanessa Bernal Heredia**

**Dissertation**

Presented to the Faculty of the Graduate School of  
The University of Texas at Austin  
in Partial Fulfillment  
of the Requirements  
for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

**The University of Texas at Austin**

**May 2018**

## **Dedicatoria**

*Al baile y a la música  
por dame vida.*

## **Agradecimientos**

En estas páginas quisiera expresar mi sentida y sincera gratitud a todas aquellas personas que con su apoyo y confianza han colaborado en la realización del presente trabajo. En primer lugar, me gustaría agradecer al Departamento de Español y Portugués por haber confiado desde un principio en mi capacidad académica y pedagógica. De la misma manera, le agradezco al Departamento y a la Universidad de Texas en Austin por el apoyo financiero el cual me permitió hacer mi investigación y trabajo de campo. Quisiera darles un sincero agradecimiento a los miembros de mi Comité, a la Dra. Jossianna Arroyo-Martínez, a la Dra. Kelly McDonough y la Dra. Shannon Speed, que me apoyaron siempre durante este arduo proceso que es la disertación y en general durante mi carrera académica. Quisiera dar un reconocimiento especial a mi profesor-guía el Dr. Luis Cárcamo-Huechante, por su aporte invaluable tanto en el desarrollo de la tesis como en mi crecimiento humano e intelectual. Le agradezco profundamente su generosidad por darme la oportunidad de recurrir a su capacidad y experiencia en un marco de confianza, afecto y amistad, fundamentales para la concreción de este trabajo. Asimismo, un agradecimiento especial a Laura Rodríguez por su labor administrativa, sus consejos, conversaciones y motivación en los momentos más difíciles. Estoy muy agradecida a los profesores, a las supervisoras del programa de lenguas y al personal administrativo en el Departamento de Español y Portugués en UT por su paciencia, apoyo y por haberme preparado a través de estos años como académica y profesora.

Siempre estaré inmensamente agradecida a la Dra. Tracy Devine ya que fue por la admiración a su investigación y ética de trabajo durante mis estudios graduados en la Universidad de Miami que me inspiraron a seguir el doctorado. De la misma manera, le

agradezco al Dr. Miguel López por su apoyo y confianza en mi investigación durante mis estudios en la Universidad de Nuevo México. Asimismo, quisiera agradecer a los artistas Liberato Kani, Qarla Quispe, Pedro Mo y Ruby Palomino que han creado espacios de comunidad a través de sus espectáculos y que me honraron con sus entrevistas, tiempo y confianza en mi proyecto.

Le agradezco también, a mi padre, Willy Bernal Valdivia, a mi hermano Giovanni Bernal Heredia y a mi cuñada Liliana Ferrúa por su cariño y motivación constante; y en especial a mi madre, Ada Heredia Rodríguez, por haber leído y editado mi disertación con paciencia y mucho amor. También estoy eternamente agradecida a mis queridos amigos Pamela López, Angela Delgado, Arno Argueta y Debbie Cifuentes por su amistad, siempre dispuestos a escucharme y darme su cariño ya sea con un abrazo o desde la distancia con un mensaje de voz. De la misma manera estoy realmente agradecida a mis compañeros del doctorado por sus conversaciones, consejos y sugerencias en especial a Daniela Meireles, Christian Elguera, Valeria Rey de Castro, Lucia Aramayo y Daniela Radplay.

Gracias a amistades de Texas Latin Dance y de mi equipo de baile, en especial a mis compañeros Max Muñiz, Yahaira Perkins, Andi Vickers, Tracy García, Fernando Martínez y Sergio Limas por las salidas de baile y las palabras de ánimo que me mantuvieron cuerda y con energía para terminar la disertación. Por último, quisiera agradecer a mi pareja, Joseph Hashem por su amor incondicional; sin su respaldo, paciencia y cariño no hubiera podido conseguir esta meta, siempre estaré agradecida por tenerte en mi vida.

## **Abstract**

### **Sonidos e imágenes heterogéneas: representaciones de subjetividades indígenas y cholas de los Andes en Lima, Perú**

Sandra Vanessa Bernal Heredia, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2018

Supervisor: Luis Cárcamo-Huechante

**Abstract:** Esta disertación explora representaciones de choledad e indigeneidad urbanizada registradas en expresiones de variedades culturales en el Perú desde mediados del siglo veinte hasta principios del siglo veintiuno. Específicamente, analizo la creación y puesta en escena de sujetos e identidades mestizo-indígenas a través de la literatura, el hip hop urbano, las representaciones audiovisuales y los medios de comunicación en el Perú.

El objetivo de mi disertación es escudriñar la discusión de la fabricación y modelación de los “cholos” como sujetos urbanos mediáticos, comenzando con la narrativa neo-indigenista en la novela *Los rios profundos* (1958) del escritor quechua José María Arguedas y el performance del cantante Luis Abanto Morales durante la época populista hasta la era neoliberal multicultural. La valorización de la cultura indígena en el contexto contemporáneo contradice conductas anteriores, donde la cultura, la identidad y los rasgos indígenas eran desvalorizados, se negaban o minimizaban (Nugent 1992; Quijano 1980; Bruce 2007; Twanama 2008). Sin embargo, en los últimos años existe un discurso de identidades inclusivas del “neoliberalismo multicultural” que

se moviliza en la realidad peruana como una identidad deseada (Hale 2005; García Canclini 1995; Yúdice 2002; Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo & Laera 2007; Cornthassel & Witmer 2008).

En este contexto, analizo los usos de los elementos lingüísticos, cosméticos, estéticos y performativos indígenas que se utilizan para crear estas nuevas identidades multiculturales cholas. Mi investigación intenta problematizar estos discursos inclusivos dentro del ambiente mediático limeño y poner en relieve cómo este tipo de identidades construidas, pueden estar estableciendo nuevas formas de racismo a medida que escogen y eligen formas de choledad que ya no representan a los sujetos indígenas de los años 50, 60 y 70,—la era del indigenismo y el populismo en el Perú—sino choledades fabricadas y performadas de acuerdo con los nuevos códigos y parámetros de una sociedad neoliberal y multicultural.

**Abstract:** This dissertation explores representations of choledad and urbanized indigeneity registered in expressions of cultural variegations in Peru from the mid-20th century to the beginning of the twenty-first century. Specifically, I analyze the creation and staging of mestizo-indigenous subjects and identities through literature, urban hip hop, audiovisual representations, and mass media media in Peru.

The objective of my dissertation is to scrutinize the discussion of the manufacturing and modeling of “cholos” as urban media subjects, starting with a discussion of quechua writer’s novel *Los ríos profundos* (1958) and its iconic representation of the Andean indigenous being; to then, examining media and cultural performances by urban indigenous subjects in the scenario of the neoliberal multicultural society of early twenty-first century. In the latter scenario, the valorization of indigeneity contradicts previous patterns, where culture, identity and indigenous traits were devalued, denied or minimized (Nugent 1992, Quijano 1980, Bruce 2007, Twanama 2008). However, in recent years there has been a discourse of inclusive identities of “multicultural neoliberalism” that is mobilized in Peruvian reality as a desired identity (Hale 2005, García Canclini 1995, Yúdice 2002, Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo & Laera 2007; Cornthassel & Witmer 2008).



In this context, I analyze the uses of indigenous linguistic, cosmetic, aesthetic and performative elements that are used to create these new multicultural identities. My research attempts to problematize these inclusive discourses within Lima's media environment to highlight how this type of mediated identities may be establishing new forms of racism as they choose and stage forms of *choledad* that are not longer the indigenous subjects of the 1950s, 1960s, 1970s—the era of *indigenismo* and populisms in Peru—but choledades fabricated and performed through new codes and parameters of a neoliberal and multicultural Peru.

## Table of Contents

Dedicatoria.....	iv
Agradecimientos .....	v
Lista de imágenes.....	xii
Introducción .....	1
El Cholo en el Per: Una enmarañada situación.....	3
Consideraciones teóricas.....	10
Descripción de capítulos .....	16
<b>CHAPTER 1.....</b>	<b>19</b>
Una puesta en escena: Sonoridades heterogéneas en Los ríos profundos de José María Arguedas .....	19
<b>CHAPTER 2.....</b>	<b>50</b>
Ernesto, ¿un rapero en el siglo XXI?: La voz y los sonidos en el rap contemporáneo de Liberato en Lima, Perú.....	50
Consideraciones teóricas.....	54
El artista mestizo como un "nexo" .....	59
Ascendencia económica y construcción identitaria .....	63
La lengua materna: el quechua y su posición en el espacio urbano y político.....	68
Los discursos se entrelazan: Una resistencia compartida .....	75
<i>Keepin' it real: Andean Style</i> .....	80
<b>CHAPTER 3.....</b>	<b>98</b>
"Cholo soy", 1973 y 2016: Voces e imágenes de choledad.....	98
Medios y medicaciones de choledad .....	100
Camaleones multiculturales .....	103

La exaltación serrana y populista: "Cholo soy" (1973) .....	107
En la pantalla: "Cholo soy" de Mibanco (2016) .....	112
Visualidad y choledad en el comercial "Cholo soy" .....	121
"Una historia de superación alucinante" .....	132
Posicionamiento visual del cholo en el comercial .....	134
<b>CHAPTER 4.....</b>	<b>137</b>
Camaleón multicultural: La estética y el discurso "cholo" en la artista Ruby Palomino.....	137
Algunas consideraciones teóricas .....	140
El ascenso de Ruby Palomino.....	146
Reality TV y la formación de la identidad.....	149
Transformaciones icónicas entre Palomino y Chacalón .....	156
Aprendiendo a hilar: Una identidad chola moderna .....	165
¿Otra que cae...? .....	176
¿Qué le pasó? .....	181
Ascenso nodal en la carrera de Palomino .....	187
Estética y cosmética en "Ya no pasa nada" .....	189
CONCLUSIÓN.....	193
CONCLUSION.....	199
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>201</b>

## Lista de imágenes

Img. 1:	Liberato Kani cantando en los micros .....	65
Img. 2:	Concierto “Escúchate Perú. Oído a tu sangre” .....	66
Img. 3:	Presentación de Liberato Kani para el Ministerio de Cultura.....	73
Img. 4:	La Chola Chabuca.....	101
Img. 5:	La Paisana Jacinta .....	101
Img. 6:	Foto fija del cortometraje <i>Smiling Indians</i> .....	122
Img. 7:	Fotografía de la collección de Edwards S. Curtis .....	123
Img. 8:	Emprendedor sonriendo en el comercial "Cholo soy" de Mibanco .....	124
Img. 9:	Diseñador de modas con modelos.....	135
Img. 10:	Paisana Jacinta con la cabeza gacha .....	135
Img. 11:	Imitadores de Yuri, Chacalón, Pink y Bob Marley.....	157
Img. 12:	Ruby Palomino en la presentación de "Cholo soy" en "La voz Perú" ..	173
Img. 3:	Ruby Palomino antes de la presentación de "Corazón contento" en "La voz Perú" .....	173
Img. 14:	Indumentaria de los danzantes de tijeras .....	174
Img. 15:	Foto fija del videoclip “Chola soy” .....	178
Img. 16:	Pintura de Manco Cápac por Wilfredo Loayza.....	179
Img. 17:	Foto fija de Eusebio “Chato” Grados, cantante de huayno.....	179
Img. 18:	Calles de Lima, foto fija del videoclip “Chola soy” .....	180
Img. 19:	Mujer con globos, foto fija del videoclip “Chola soy” .....	180
Img. 20:	Imágenes de Ruby Palomino 2014-2016. ....	189

## Introducción

“¡Se lo han traído del Perú, ya llévenselo!” dice el actor peruano Adolfo Aguilar después de codear a Walter para que hable. Walter viste unos pantalones cortos, un chullo y un poncho colorido sobre una camisa blanca. Lleva una llama de juguete de estatura real a su lado. La escena se arma a la entrada del evento sobre un fondo de textiles colorinches y la sonrisa extasiada de este hombre: un “cholo”. A su alrededor hay un bar de cocteles de pisco y un *food truck* de sándwiches criollos peruanos atendidos por personas latinas blancas del Perú. Esta escena me remite a mi visita a la Casa Perú durante el festival de South by Southwest (SXSW) en Austin, Texas. Por primera vez en el 2018, la Marca Perú con la ayuda de la organización Austin-Lima Sister Cities, presentó un espacio interactivo que tuvo como objetivo mostrar en el extranjero la riqueza cultural del Perú, desde la música y las artes tradicionales hasta los avances tecnológicos de este “país andino”. La concurrencia alrededor de este evento era masivo: cientos de personas de la ciudad de Austin, predominantemente blancas y latinas transitaban por esta entrada y desplazaban su mirada hacia el hombre “cholo”. Con la palabra *cholo* me refiero al indígena mestizado que ha migrado a la ciudad y/o que ha adoptado modos socio-culturales de la sociedad criolla y mestiza.<sup>1</sup> Tanto la llama como esta persona “chola” se usaban como utilería para entretener a los espectadores, así como las fotografías, los textiles artesanales, las degustaciones de comidas y tragos, los trajes típicos, las proyecciones y los lentes de realidad virtual que le permitían a uno caminar por la “selva amazónica” y ser testigos de un ritual “indígena”. La descripción antes mencionada refleja una escena en la era neoliberal

---

<sup>1</sup> Según la académica Carmen Salazar-Soler el término “cholo” designaba, durante la época colonial, al hijo mestizo de una india y de un criollo. En la actualidad, este término se refiere “al proceso social y cultural en el transcurso del cual un emigrante de origen campesino andino se transforma con el contacto de la ciudad” (89).

multicultural, la cual va a ocupar un lugar temáticamente relevante en el curso de esta tesis doctoral.

Con el propósito de recrear una “realidad” en un espacio foráneo en el extranjero como fue en Casa Perú aquí en Austin, se llega a la manipulación, simplificación y homogeneización de la representación de la figura del “indígena peruano”. Pero ¿qué pasa cuando se construye y manipula subjetividades para crear una identidad chola, andina, en el mismo Perú, donde estos sujetos “cholos” existen, viven y sobreviven? ¿Por qué necesitamos “fabricar” un “cholo” o un “indígena” estilizado en un país conformado por una mayoría de pueblos indígenas? ¿Cómo podemos interpretar que, en los últimos años se ha visto un incremento de cantantes, *performers*, marcas, entre otros que manifiestan tener una “identidad indígena” o una conexión a una cultura indígena en el Perú? Estas preguntas constituyen una parte central de la presente disertación y a lo largo de esta voy a poner en discusión la fabricación y modelación, de sujetos “cholxs” en el Perú desde 1960s hasta el presente escenario de la sociedad multicultural neoliberal.

En este contexto, mi investigación explora representaciones de “choledad” y/o indigeneidad urbanizada registradas en expresiones culturales en el Perú desde mediados del siglo veinte hasta principios del siglo veintiuno. Analizo de esta manera los usos de los elementos lingüísticos, cosméticos, estéticos y performativos indígenas que se utilizan para crear estas representaciones de choledad mediáticas y mediatizas en el contexto de la era populista, considerando la narrativa neo-indigenista del escritor José María Arguedas y el performance del cantante Luis Abanto Morales durante la época populista hasta la era neoliberal multicultural. Con el término neoliberalismo, me refiero al modelo económico que apoya una liberación monetaria, fomentando la desregulación de los mercados y la reducción del rol del Estado en el

campo social. Por otro lado, y en un nivel de gran relevancia para mi estudio, el modelo neoliberal implicará cambios culturales significativos, ya que ensalza una cultura de consumo y convierte a los bienes materiales en insignias de identidad, en distintivos de una exaltada “individualidad” y en posibilidades de “emprendimiento” y “éxito”.

### **El Cholo en el Perú: Una enmarañada situación**

Primero me interesa explicar la connotación de la palabra cholo desde sus inicios cuando fue acuñada en los cuadros de castas durante la colonia.<sup>2</sup> Según el diccionario de la Real Academia Española, esta palabra se refiere a las personas de origen indígena, que en muchos casos tienen algo de sangre española (mestizos), o que han adoptado elementos españoles como la vestimenta, la lengua o la cultura.<sup>3</sup> En los *Comentarios Reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega, se utiliza la palabra “cholo” en su capítulo dedicado a las nuevas denominaciones que se crearon para conceptualizar las mezclas entre razas durante la época del colonialismo español. Garcilaso de la Vega comenta:

Al negro que va de acá, llanamente le llaman negro ó *guineo*. Al hijo de negro y de india, ó de indio y de negra, dicen mulato y mulata. A los hijos destos llaman cholo; es vocablo de la isla de Barlovento, quiere decir perro, no de los castizos, sino de los muy bellacos gozones; y los españoles usan dél por infamia y vituperio (300).<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Los cuadros de castas es un sistema de clasificación jerárquica creado por las élites españolas en Hispanoamérica durante la colonia.

<sup>3</sup> Desafortunadamente, la palabra cholo ha llevado y lleva, por lo general, una connotación negativa y peyorativa.

<sup>4</sup> Con estas palabras, Garcilaso De la Vega se refería a la raza de perro sin pelo mexicana o Xoloitzcuintli (Xolo), una raza desarrollada más de 2000 años atrás (Ruvinsky & Sampson 10). Los xolos han sido considerados perros sagrados por los aztecas, toltecas, mayas, entre otros. El nombre Xoloitzcuintli, proviene de la palabra Xolotl, que en la mitología azteca se refiere al dios de la muerte, y de la palabra *itzcuintli*, que significa perro en Nahuatl (*Nahuatl*). Por otro lado, también se le puede adjuntar una etimología del vocablo mochica, lengua originaria de la costa noroeste del Perú. Según la historiadora peruana María Rostworowski, las crónicas narran que los españoles entraron por el norte del Perú y se encontraron primero con los Moches, quienes en su lengua tienen la palabra *cholu*, que significa muchacho. Rostworowski comenta “tal vez ellos por llamar a los chicos usaron cholu y de ahí pasó a cholo, que no tiene nada denigrante. Todos somos cholos, las razas puras no existen en el mundo. Cholo es solamente peruano y nos diferencia de los otros países. Acá mucha gente se ofende. Sólo a través de la historia podremos superarlo” (Donambro).

Por otro lado, Garcilaso de la Vega comenta sobre los mestizos lo siguiente:

A los hijos de español y de india, ó de indio y española, nos llaman mestizos, por decir que somos mezclados de ambas naciones, fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en Indias, y por ser nombre impuesto por nuestros padres, y por su significacion me lo llamo yo á boca llena, y me honro con él (300).

Aunque la palabra cholo y mestizo se refieren a una mezcla con indígena, la diferencia que se hizo pertinente en esa época es que el mestizo es una mezcla de español con indio, y el cholo es una mezcla de criollo con indio.<sup>5</sup> Con estas denominaciones se resaltaba la falta de pertenencia a la “raza pura”. De la misma manera, si analizamos la descripción de REA cuando se menciona que “adopta elementos españoles”, el termino cholo conlleva una carga peyorativa, la lucha incesante del indígena en cambiar para parecerse a un “otro”. En 1892, el escritor peruano Ricardo Palma recalca este estatus de inferioridad y de falta de pertenencia refiriéndose a este como sinónimo de tener vergüenza o avergonzarse. Palma escribe: “**Acholarse** - Intimidarse, acortarse. Este americanismo se funda en la timidez característica de nuestros indios, cuando se ven forzados a hablar con la autoridad o con personas de superior categoría (Amer.)” (9).<sup>6</sup> Hoy en día, el termino cholo hace referencia al “proceso social y cultural en el

---

<sup>5</sup> El criollo era un habitante nacido en América de padres europeos.

<sup>6</sup> Desde una perspectiva más amplia, en México y en los Estados Unidos la palabra cholo tiene una connotación negativa y se usa para denominar a personas, típicamente pobres asociadas con pandillas y portadoras de ciertos atuendos (pantalones sueltos, camiseta blanca bajo una camiseta bien planchada con sólo el botón del cuello abrochado, tenis o zapatos) (*Arte y cultura emergente*). Esta palabra se adoptó en California en los años 60 por jóvenes que seguían la tradición del “Pachuco”. La académica Laura Cummings explica que el Pachuco era una cultura mexico-americana que surgió en las ciudades de El Paso y Juárez entre 1910 y 1920 y se expandió al resto de Estados Unidos con la inmigración (329). Fue en 1943, a consecuencia de las protestas de *Zoot Suits* en Los Angeles que se popularizó esta cultura juvenil. Los pachucos utilizaban pantalones holgados de lana de cintura alta, abrigos de traje de cola larga, zapatos de vestir y sombreros de fieltro. Esta forma de vestir distinguía a los descendientes mexico-americanos; sin embargo, las protestas no surgieron por una discrepancia de moda. Las agresiones aumentaron contra los *Zoot suiters* de parte de los marineros blancos y los militares destacados en Los Angeles. Muchos militares veían a los pachucos como evasores de la Segunda Guerra Mundial, ya que usaban lana en sus atuendos, a pesar de que era uno de los textiles sujeto al racionamiento de la guerra mundial (Andrews). Esta actitud hizo que se los distinguieran como poco patriotas ya que estaban desperdiciando los recursos. Las peleas callejeras escalaron a fuertes disturbios en junio de 1943, donde muchos soldados estadounidenses salieron a las calles y comenzaron a atacar a los latinos y a despojarlos de sus trajes (Andrews). Los afroamericanos y los filipinos fueron



transcurso del cual un emigrante de origen campesino andino se transforma con el contacto de la ciudad” (Salazar Soler 87). Según la académica Carmen Salazar Soler, este término ha surgido a raíz de una “desindianización” (72). Es así que, tras un proceso de modernización, bajo numerables transformaciones sociales (migración, urbanización, desarrollo industrial), las identidades étnicas no se han reforzado o revalorizado, más bien se ha optado por una “estrategia de disimulación” o “cholificación” (73-74). En este escenario se crean identidades, actitudes y asociaciones propiciadas por la experiencia urbana compartida.

La palabra cholo y todos sus derivados (cholear, choleando, choleo, etc.) están fuertemente arraigadas en la fibra social peruana: “En el Perú choleamos y nos cholean [...] es parte de nuestro manual de instrucciones para la vida” (2). Con estas palabras, el intelectual peruano Walter Twanama afirma que el choleo “es la principal forma de discriminación y establecimiento de instancias y jerarquías entre los peruanos” (2). Desafortunadamente el choleo se ha caracterizado principalmente como estrategia para crear y establecer jerarquías, marcando

---

también arrestados. La policía sólo arrestaba a los latinos que se defendían y golpeaban a sus agresores. Esta situación acabó el 8 de junio cuando se le prohibió al personal militar estadounidense dejar sus puestos (Andrews). Desde el nacionalismo hispano-mexicano, el destacado poeta y diplomático mexicano Octavio Paz afirma que los pachucos seguían este tipo de vida porque se encontraban entre dos culturas: la estadounidense y la cultura tradicional mexicana. En su libro *El laberinto de la soledad*, Paz describe: “Como es sabido, los ‘pachucos’ son bandas de jóvenes, generalmente de origen mexicano, que viven en las ciudades del Sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje. Rebeldes instintivos, contra ellos se ha cebado más de una vez el racismo norteamericano. Pero los ‘pachucos’ no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados. A pesar de que su actitud revela una obstinada y casi fanática voluntad de ser, esa voluntad no afirma nada concreto sino la decisión--ambigua, como se verá-- de no ser como los otros que los rodean. El ‘pachuco’ no quiere volver a su origen mexicano; tampoco -al menos en apariencia- desea fundirse a la vida norteamericana. Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma [...]. Queramos o no, estos seres son mexicanos, uno de los extremos a que puede llegar el mexicano” (3). Con el surgimiento de la cultura chicana en 1960, el estilo del pachuco evolucionó en el estilo del cholo (Cummings 331). A diferencia del estilo del pachuco en la moda exagerada, pero de clase alta, el cholo presentó una moda relacionada a las calles y a la representación de masculinidad y fuerza. Cummings explica que este término ha sido utilizado en la frontera como un término peyorativo para referirse a los inmigrantes mexicanos de clase baja. Sin embargo, como respuesta crítica a las estigmatizaciones provenientes del discurso blanco americano o al menosprecio de parte del nacionalismo mexicano (bien ilustrado por el citado Octavio Paz), en los años 60 el cholo llegó a significar un símbolo de orgullo en el contexto de movimiento de poder étnico (333).

superioridades e inferioridades en la sociedad peruana. Twanama explica que el choleo no es privilegio de un grupo y que no existe un “cholo puro”. Esta distinción impuesta varía de acuerdo a estos cuatro elementos: la ubicación geográfica (rural, urbana, dentro del Perú o en el extranjero), las características físicas de los hablantes en contacto, las características socioeconómicas y por último los elementos lingüísticos (manejo del castellano, acentos regionales, etc.) (3). Entonces podemos aseverar que el choleo se da tanto en la interacción personal y virtual entre peruanos y que cada una de estas interacciones puede tener distintos resultados. Twanama explica que el peruano “se piensa asimismo y piensa sus relaciones con el prójimo en términos de oposiciones bi y tripolares” (5). De esta manera, se da una simplificación de caracteres, identidades y relaciones, haciendo que el peruano perciba siempre posiciones enfrentadas: “provinciano/limeño”, “gente decente/gente de medio pelo/indios”, “serrano/costeño”, devaluando así relaciones e intercambios entre quienes forman parte del propio Perú (5).

De la misma manera, en su libro *Laberinto de la choledad*, el sociólogo José Guillermo Nugent utiliza la metáfora de un laberinto para explicar la compleja estructura social que se originó después de las migraciones a la ciudad de Lima a partir de los años 40.<sup>7</sup> El “laberinto” es un espacio social que “no está ocupado por un solo y desesperado individuo; en realidad, es recorrido por varios millones de compatriotas, y justamente preguntando por los diversos caminos recorridos por cada quien es como podremos dominar al laberinto” (18). Nugent argumenta que la palabra cholo surgió como una identidad en base a las nuevas relaciones socioeconómicas y culturales. Las jerarquías sociales se consolidaron durante el periodo colonial; sin

---

<sup>7</sup> Juego de palabras que alude al título del texto clásico *El Laberinto de la Soledad* (1950) del escritor mexicano Octavio Paz.

embargo, han sufrido varias transformaciones desde entonces. Durante la vida republicana las clases más adineradas la usaron para revindicar su condición de acreedores ante el Estado durante el siglo XIX.<sup>8</sup> La exclusión que propagan las clases pudientes no significó únicamente un despojo de tierra y de derechos públicos, sino que se planteó la imagen del mundo andino como si estuviera congelado y detenido en el tiempo, en un pasado. La arcaización de la población indígena provocó la falta de reconocimiento jurídico, político y social de la mayoría de la población dentro de la nación-estado (21). De esta manera, la dicotomía peninsulares/criollos fue reemplazada por costeños/serranos; la sierra –predominantemente indígena– se convirtió en un espacio negado y no reconocido por el estado nacional (22).<sup>9</sup>

Esta geografía racializada muestra la relación entre la pobreza y el espacio geográfico y cómo estas dictaminan las identidades y condiciones ciudadanas. Ante el centralismo, el peruano contra más alejado se hallaba de la capital, era más “indígena” y “pobre” y tenía menos recursos y derechos de ciudadano. La migración a Lima de la población andina, indígena y provinciana, fue uno de los procesos más importantes de la transformación política y cultural en el Perú; la migración interna ha conllevado un gran crecimiento demográfico en la capital y conjuntamente

---

<sup>8</sup> Tanto como en el resto de Latinoamérica, en el Perú existió el constante discurso de unión nacional estructurado por el mestizaje. Sin embargo, Nugent afirma que en vez de una raza mestiza como lo inculcó el escritor mexicano José Vasconcelos en su libro *La Raza Cósmica* (1925), el estado peruano proponía una cultura mestiza donde se juntaban dos razas, pero no se mezclaban. Para Nugent “el mestizaje como “ideología” curiosamente estuvo siempre al servicio de alguna escisión [...] fue el agente más efectivo para desarrollar la intolerancia frente a las diferencias” (46).

<sup>9</sup> Según apunta el ensayista Guillermo Nugent, para el escritor y pensador peruano Manuel González Prada – después de la derrota de la Guerra del Pacífico en 1879 –se comprobó la existencia de un estado peruano carente de una unidad nacional. Según Prada la exclusión de la población indígena y de la sierra habrían sido los motivos centrales para la derrota militar y política (Nugent 24). Prada planteó un reconocimiento reivindicativo para las comunidades y sus derechos sobre las tierras durante la época que culmina en 1960 con las movilizaciones campesinas, el reconocimiento sindical, la entrega de tierras a comunidades y la reforma agraria de 1969. El ‘problema indígena’ ha sido visto como un impedimento para el estado peruano, y fue en los años 40 que la pobreza como categoría social se añade a esta compleja estructura de la nación peruana (24).

a la formación de las *barriadas*.<sup>10</sup> La palabra *barriada* surge como un término despectivo para referenciar un barrio marginal, el cual era percibido por la elite limeña como foco de “delincuencia, promiscuidad e inmundicia social” (*Berckholtzs 18*). Según Nugent, las *barriadas* “perturbaron el espacio urbano” y transformaron “el rostro de la ciudad”, ya que estos espacios se crearon sin expansión diseñada y prevista por el poder central.<sup>11</sup>

En el siglo XX, hay un momento que se fusiona “la problemática del indígena” y el horizonte de la pobreza, “el cruce de ambas problemáticas” redefine el término “cholo” (Nugent 35).<sup>12</sup> La cholificación de Lima y la incapacidad del estado peruano de satisfacer las necesidades de la migración y la urbanización de los migrantes pobres, llevó a la creación de una economía informal.<sup>13</sup> Según el economista Hernando de Soto, el estado peruano ha sido básicamente de corte mercantilista, en donde su objetivo yace en mantener a su base de apoyo contenta, una minoría elitista, a través de la legislación y reglamentaciones a conveniencia de esta. La inhabilidad de satisfacer sus necesidades básicas, lleva a la mayoría chola marginada a recurrir a una economía y urbanización informal (De Soto 1987, 14-15).

---

<sup>10</sup> Durante el siglo XIX, el Perú recibe un gran flujo de inmigrantes extranjeros (italianos, irlandeses, centroeuropeos), los que también se instalaron en el escenario urbano. Sin embargo, esta inmigración era “deseable” asociada a los discursos existentes sobre una superioridad racial europea. La fascinación por lo extranjero conlleva a una obsesión por los fenotipos raciales, haciendo que las clases altas peruanas se ‘blanqueen’ y se jerarquice de acuerdo al color de la piel (Nugent 38). Las clases sociales equiparan la idea de modernidad con lo extranjero. Se crea entonces una distinción entre lo puro y lo impuro, donde la clase social alta en su énfasis por “blanquearse” se desliga de la “impureza”, del resto del país (45).

<sup>11</sup> Como lo explica Nugent: “la ciudad se renueva, pero esa nueva piel está abrumadoramente marcada por la pobreza” (29).

<sup>12</sup> Nugent identifica al poeta César Vallejo como el primer cholo: “fue el primero en realizar afortunadamente el encuentro de una identidad provinciana fuertemente ruralizada, con la cultura urbana moderna” (36).

<sup>13</sup> Término desarrollado en los años 60 por el sociólogo y teórico político peruano Aníbal Quijano Obregón. Con cholificación, Quijano se refiere a una etapa de transición, en donde la identidad del cholo surge a consecuencia de los procesos de urbanización, migración, alfabetización, movilidad social, pero que este grupo no se integra al sector modernizado si no que construye una cultura de transición. Quijano comenta sobre la cholificación: “no es una etapa en el camino de la aculturación, sino que sigue una tendencia a formar una estructura cultural distinta de las que están en conflicto” (79).

Una última característica de diferenciación que ha afectado las relaciones sociales en la sociedad peruana según Nugent, es la categorización entre lo limpio y lo sucio utilizada “no para regular el ascenso sino para definir quién está abajo” (36). El discurso de la suciedad marca las diferencias sociales y las calidades humanas; refranes como: “son pobres, pero limpios” y “cholo cochino”, muestran cómo la suciedad se convierte en la condición de reconocimiento de una identidad. Nugent explica que no se dio un parámetro de emulación sino más bien se creó y se difundió el desprecio como elemento para la distinción. Dejándole a la sociedad peruana una estructura netamente jerárquica y la capacidad de todo peruano de reconocer en el otro el descuido y la suciedad; haciendo que estas características dictaminen las relaciones cotidianas en el país (36).

Para el psicoanalista peruano Jorge Bruce, la distancia entre los peruanos es cada vez menos geografía y más racial. Bruce argumenta que el problema del racismo opera en la intersubjetividad social en las sociedades post-coloniales donde el racismo fue un elemento fundamental para mantener una estratificación y amparar así la explotación de un grupo de personas (Alianzafrancesalima). La sociedad peruana resulta ser excluyente, donde existe un goce al discriminar al otro. Este comportamiento se ve edificado en un miedo del ser humano a ser excluido y también al sentirse amenazado por una reivindicación del “otro” (Alianzafrancesalima). Es así que se recurre a las construcciones culturales raciales, las cuales son las más arraigadas, y que a través de los años han permitido mantener una situación de desigualdad y de injusticia. Pertinente a mi discusión, es la posición de Bruce en contra de la “publicidad racista”. El considera a esta industria una perpetuadora de discriminación basada en

“ideales de belleza física”.<sup>14</sup> La industria publicitaria alega que estos son “mensajes aspiracionales”, que deben inducir al cliente un deseo de consumismo (Bruce 71). Sin embargo, Bruce comenta: “una persona puede aspirar a tener un carro nuevo, pero no a cambiar el color de su cara o aspirar a ser blancos” (Valle-Riestra). La “capacidad mutante” del racismo permite que a través de los años se filtre en las fibras de la sociedad peruana impidiendo una relación saludable entre sus miembros (Valle-Riestra). Bruce reconoce que últimamente hay un discurso oficial de reivindicación e integración que se está viendo en la gastronomía, la música y la publicidad. Sin embargo, a pesar de que se está dejando de lado la publicidad segregacionista, aún hay bastante camino por recorrer (Valle-Riestra).<sup>15</sup>

Con respecto a la publicidad, mi investigación expande y problematiza este discurso integrador que aparece como respuesta ante esta característica segregacionista. Estas nuevas iniciativas, donde abundan las caras cholas en la televisión, deben ser analizadas ya que proponen parámetros y tipos de ciudadanía a aspirar. Esta estrategia publicitaria puede estar instaurando inconscientemente una nueva forma de racismo mucho más discreta, donde el cholo sólo es visible si tiene—en acorde con los nuevos códigos del sujeto neoliberal— cualidades rentables de “emprendedor”.

### **Consideraciones teoricas:**

“Pero la impronta occidental del indigenismo no sólo marca su proceso de producción y la índole de sus textos; señala, con igual fuerza, todo su circuito de comunicación. La literatura indigenista no abre un nuevo sistema comunicativo en cada uno de los países andinos y se limita a discutir por el cauce que es propio de la literatura “cultura”, si se quiere “oficial”, de suerte que,

---

<sup>14</sup> La mayoría de la publicidad peruana presenta modelos de rasgos europeos a pesar que la mayoría de la población peruana está marcada por otras características raciales y étnicas.

<sup>15</sup> En la entrevista a Jorge Bruce, el autor menciona como ejemplo la telenovela *Al Fondo hay Sitio* creada por Efraín Aguilar en el 2009, que describe las diferencias sociales y económicas entre dos familias (Valle Riestra).

en ningún caso, ni aún en la perspectiva radical, logra incorporar a los sectores indígenas en su circuito de comunicación” (Cornejo Polar, “El indigenismo” 19).

El primer capítulo de mi disertación nos ubica a mediados de los años 50 durante el movimiento indigenista; una corriente política y social que intentó la rehabilitación cultural y étnica del “sujeto” indígena, en respuesta a la discriminación y el abuso que recibían los indígenas desde la época de la colonia (Mariátegui 1928; Cornejo Polar 1978; José María Arguedas 1975). Sin embargo, como lo explica el crítico literario Antonio Cornejo Polar, el indigenismo pecó por hablar y escribir en nombre del indio (19). A diferencia de otros escritores indigenistas, el autor José María Arguedas, cuya novela *Los ríos profundos* discuto en el capítulo 1, presenta un enfoque particular ya que no era solamente un escritor sino un etnomusicólogo y antropólogo de origen quechua y andino que viajaba por el interior del Perú haciendo recopilaciones de cuentos y canciones populares de la cultura indígena con el propósito de “mostrar al blanco y al mestizo el valor de la cultura indígena, y de devolver al indio su propia cultura” (Saintoul 56). En este afán de volver a acercarse a una cultura indígena en que habría crecido, Arguedas consigue expresar y entender a través de su conocimiento del quechua sobre la “espiritualidad del indio”. Arguedas “comprende el lenguaje indígena, el quechua y la forma en que ambas mentalidades se comprometen [la occidental y la indígena], con lo que pasa de la confrontación al imbricamiento” (56). Esta cualidad única de un escritor de origen quechua le permite escribir de su pueblo indio “sin pretensiones de superioridad genética intelectual, y también sin repugnancia” (63).

A diferencia de la corriente indigenista que pecó por hablar y escribir en nombre del indio, la oralidad en quechua permea la novela *Los ríos profundos* de Arguedas—y da cuenta de una identidad andina heterogénea en el personaje principal de Ernesto. De la misma manera, la

emergencia del rap andino en quechua de Liberato en la Lima contemporánea y que analizo en el capítulo 2, nos lleva a percatarnos de una heterogeneidad interiorizada—criollo/mestizo y cholo/indígena—donde Liberato enuncia a partir de dos o más lugares y sus experiencias contradicen la polifonía de un sólo hablante. Mi investigación sobre la oralidad se desliga de la categoría de “folklor”<sup>16</sup>, y analiza la oralidad como un performance. Según el poeta y crítico literario Gonzalo Espino Relucé, al analizar la oralidad a través del performance, nos permite entender las representaciones como una dualidad entre: primero, el espacio temporal y la fusión de circunstancias que hacen posible la producción de un elemento efímero; y segundo, “el discurso”, la construcción social que se da entre el hablante en presencia del oyente o la audiencia (17). En este sentido, el antropólogo Richard Bauman, en su libro *Verbal Art as Performance* (1984), desafía también el concepto de “folclor” como elemento subordinado y objeto de estudio de la cultura dominante. En vez de ello, Bauman plantea la noción de performance como “arte verbal”, como un “fenómeno comunicativo” de prácticas sociales que aporta nuevas experiencias que existen independientemente del texto (11). A través del análisis de un marco interpretativo del performance, estas expresiones orales del lenguaje/sonoridades que aparecen en *Los ríos profundos* y en el rap en quechua de Liberato se pueden ver como interacciones comunicativas en la construcción social de la realidad. Este enfoque me permite analizar la negociación de las sonoridades quechuas y mestizas como representaciones culturales históricas alternas al discurso hegemónico de la época. Según Bauman, el uso del lenguaje en el performance crea una cultura emergente. Con esto, el autor enfatiza las interrelaciones que existen entre los eventos, los textos escritos y las situaciones en que los eventos suceden y son

---

<sup>16</sup> Manifestaciones de la cultura no letrada, la cual tradicionalmente ha comprendido expresiones artísticas de individuos marginales que no entran en la noción de ‘civilización’.



contados.<sup>17</sup> La teoría de Bauman guía mi objetivo interdisciplinario de analizar conjuntamente la literatura y la música en este proyecto ya que su estudio combina el análisis textual con el trabajo etnográfico.

Cuando comprendemos la sonoridad como performativa, podemos resaltar su corporeidad; el cuerpo se ve como la base del espacio de acción y conocimiento. Es por esto que también incluyo la teoría de fenomenología del sonido del filósofo Don Ihde. En su libro *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* (2007), Ihde desarrolla una conexión entre la recepción del sonido y la voz y la percepción del mundo. De este modo, entenderé el sonido como un fenómeno y así resaltaré la manera como el ser humano percibe el sonido y lo interpreta. Al igual que Bauman, Ihde rescata la experiencia sonora del evento como primordial para la adquisición de conocimiento. Ihde nos recuerda que nuestra conciencia no está separada de nuestro cuerpo; como seres conscientes pertenecemos a una situación social, cultural e histórica, y es a través de la voz y los sonidos que participamos y actuamos en el campo del significado. Como veremos, la voz y el lenguaje –el arte sonoro en estas expresiones, les permite a los personajes en la novela y a los cantantes de rap insertarse imaginativa y activamente en la sociedad peruana y así participar y actuar de alguna manera en el campo del significado. El análisis de la oralidad a través del performance, conecta e incorpora la tradición oral al uso contemporáneo; permite la conversación de las voces indígenas y mestizas dentro de una reflexión urbano-metropolitana. Bauman afirma que el arte verbal del performance, “transforma las estructuras sociales”, creando una cultura emergente; “posiciones y temporalidades donde el

---

<sup>17</sup> Bauman se refiere a cultura emergente como “posiciones y temporalidades donde el artista puede usar diferentes modos de voz combinando la tradición, la práctica y el arte verbal y así, entender la totalidad de la experiencia humana” (Bauman 48; Williams 1973: 11).

artista puede usar diferentes modos de voz combinando la tradición, la práctica y el arte verbal y así, de esta manera, entender la totalidad de la experiencia humana” (Bauman 48; Williams 1973: 11).

En su libro *El discurso de la calle* (2001), Vich comenta que los performances así mismo como “la palabra oral cumple una función protagónica—constituyen espacios de construcción y deconstrucción de estereotipos sociales y de una opinión popular profundamente relacionada con los conflictivos debates acerca de las clases sociales, la raza, el género, la cultura y la oralidad en el Perú” (13). Vich propone que los performances corporales urbanos y el discurso sirven para intervenir en el cambio social; activan deseos críticos, promueven una participación crítica de la cotidianidad y pueden ser capaces de contribuir a neutralizar el poder hegemónico. La palabra oral, según Vich, tiene la capacidad de crear espacios de intereses alternos a los cánones culturales homogéneos, de construir estereotipos sociales y espacios para portadores de múltiples sensibilidades e identidades. En su artículo, “Desculturalizar la cultura: Retos actuales de las políticas culturales” (2013), Vich argumenta que “la cultura es aquel agente que establece y regula la forma en la que se practican las relaciones sociales” (130). Entonces, la cultura debe de ser concebida como un dispositivo que contribuye a producir la realidad y que funciona como soporte de la misma; “es un espacio donde se afianzan poderes autoritarios y al mismo tiempo es un lugar donde todo puede ser radicalmente cuestionado (Richard 2005)” (Vich 132).

Por una parte, los performances pueden activar deseos críticos, crear nuevos sentimientos de comunidad y ser capaces de contribuir a neutralizar el poder. Sin embargo, existen otros elementos como las estructuras económicas, sociales y de consumo que pueden directa o indirectamente manipular los performances y las representaciones en escena. En el Capítulo 2, 3

4 analizo los usos de los elementos lingüísticos, cosméticos, estéticos y performativos cholos que se utilizan en los medios de comunicación para presentar en la esfera pública una identidad multicultural y cómo estos se manipulan para presentar la “mezcla perfecta” de lo que es el “sujeto cholo peruano”.

Con respecto a estos usos de los performances “culturales”, el estudioso George Yúdice, en su libro *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global* (2002), argumenta que la cultura debe ser entendida como un recurso que se utiliza y manipula como instrumento para resolver problemas sociales y políticos. Yúdice explica que “la cultura se ejerce cada vez más como un recurso para mejorar los aspectos sociopolíticos y económicos; es decir, se utiliza para aumentar la participación en esta era de decreciente colaboración política, de conflictos por la ciudadanía, y del surgimiento [...] [del] capitalismo cultural” (9). Como vemos, la cultura está relacionada directamente con las agendas políticas de los gobiernos, creando así un mercado cultural y relaciones de intercambios en la sociedad.

Yúdice hace una conexión entre la cultura y el lenguaje político; la manipulación de la cultura tiene la capacidad de hacer (in)visibles a ciertos grupos sociales, dependiendo de las políticas nacionales, las cuales definen el “buen gusto” de los performances culturales (71). Dentro de un sistema dirigido por el mercado, las identidades pasan por un proceso social y cultural de redefiniciones y simbolismos para crear un “producto” rentable y marqueteable. Según el antropólogo Nestor García Canclini, se debe de analizar el consumo como medio de integración y expresión de la identidad; argumentando que el consumo es la principal forma de integración social a diferentes grupos de pertenencia, a la ciudadanía y al acceso de derechos.

Esto es lo que ocurre, a mi juicio, en las manipulaciones mediáticas de la choledad en el Perú a fines del siglo XX y el presente.

Sobre esto, el antropólogo Charles Hale opina que la inclusión del sujeto indígena es apropiada sólo estratégicamente para promover agendas políticas hegemónicas: “las reformas económicas neoliberales van siempre acompañadas de un énfasis cultural para ayudar a los indígenas a competir en el mercado del capitalismo globalizado o, si se considera imposible, relegarlos a un segundo plano permitiendo que la estructura económica continúe sin ser perturbada” (2005, 301). Hale se refiere a este discurso como “neoliberalismo multicultural”, en el cual se afirma y promueve una diversidad rotular en las representaciones políticas y sociales al utilizar la cultura indígena como bandera de fondo, pero limitando una verdadera inclusión social del individuo.

### **Descripción de capítulos**

En el primer capítulo de mi disertación, analizo los entornos literarios, musicales, sonoros y culturales que se escenifican en la novela *Los ríos profundos* del escritor peruano José María Arguedas en 1958, quien popularizó el neo-indigenismo de los años 60 y 70. Examino específicamente la integración de los sonidos quechuas (huaynos, cantos y voces) como eventos y espacios perdidos en el pasado que a través del registro de sonido y la adquisición de audición corporal (Bauman 1984; Ihde 2007) se presentan en la memoria de los personajes en el presente. Este capítulo nos coloca en la territorialidad andina y nos da una representación icónica de las voces rurales mientras que también observamos rasgos urbanos de “transición” adoptados por Ernesto, el personaje principal de la novela.

En el Capítulo 2 hago un análisis lírico y sonoro de la producción musical y performativa del rapero Liberato Kani. Las letras de sus canciones están escritas en español y en quechua y nos hablan sobre su experiencia compleja de vivir en la urbe limeña “pluricultural” pero siempre insertando remembranzas y vivencias de su niñez en la sierra peruana. En este capítulo, analizo la cultura del rap urbano contemporáneo en Lima, y cómo Liberato usa su herencia y polifonía cultural heterogénea para crear una música “genuina” con identidad local-urbana y rural en Lima.

El Capítulo 3 ofrece un análisis audiovisual de la representación del cholo en los medios de comunicación a través del anuncio comercial “Cholo soy”. Mi investigación explora a través de imágenes y voces cómo este comercial promueve signos sociales de distinción y estatus que exaltan el éxito, la modernidad y la adaptabilidad, y cómo estos desempeñan un papel fundamental en determinar el comportamiento de los individuos y redirigir la función de la sociedad misma.

Finalmente, el capítulo 4 explora la construcción performativa, estética y cosmética de la identidad “comercializable” de “chola poder” en la cantante de folk-rock Ruby Palomino. con el propósito de crear una chola “perfectamente blanqueada”. Partiendo de la teoría de la socióloga Anita Harris sobre “la chica poder” (2004), analizo la agencia de la cantante, pero también la subordinación y sujeción de Palomino dentro de una agenda racializada y multiculturalista que opera en los medios de comunicación peruanos.

A la luz de la discusión en cada uno de estos cuatro capítulos, me propongo problematizar estos discursos inclusivos y este tipo de “choledad” construida y espectacularizada dentro de la economía cultural y mediática limeña. Sobre esta base, mi tesis tiene como eje la transición

desde las choledades inconizadas por el indigenismo del estado peruano populista de los 50 al 70 y de cuya cultura hace parte el “indígena” arquetipo de Arguedas, para pasar—con los capítulos 2, 3, y 4, a dar cuenta de las choledades mediáticas y mediatizadas que se modelan según la nueva agenda de la era neoliberal multicultural y sus nuevas formulaciones de “lo popular” en el Perú. Al observar esta problemática en una variedad de géneros—la literatura, representaciones musicales, fuentes audiovisuales y figuraciones mediáticas de la cultura popular—el objetivo de mi disertación ha sido avanzar un marco interdisciplinario e intertextual que se sume a la reflexión crítica sobre las identidades culturales y raciales, las culturas sonoras, los usos de agencia y la representación en la construcción y reducción de la identidad de los sujetos contemporáneos indígenas cholxs.

## Capítulo 1

### **Una puesta en escena: Sonoridades heterogéneas en *Los ríos profundos* de José María Arguedas**

El presente trabajo analiza la inserción de las sonoridades quechua (*huaynos*, *harawis*, cantos) como performances corporales y acústicos en la novela *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas.<sup>18</sup> Me interesa mostrar cómo la sedimentación de sonidos en la escritura de Arguedas se entrelaza con los imaginarios indígenas y mestizos; haciendo del texto novelístico una escena que constantemente registra un heterogéneo entorno sonoro andino.

Analizar la sonoridad como prácticas corporales en un espacio narrativo llega a ser inconcebible. Entonces ¿cómo analizar signos corporales y acústicos en un texto novelístico? Concibo la novela como una herramienta de grabación/almacenamiento de eventos y espacios perdidos en el pasado y como un registro de arte sonoro de una memoria indígena mestiza, siguiendo los estudios de Ian Foreman (2013) y Jonathan Sterne (2003). Asimismo, utilizo la teoría de performance de “arte verbal” de Richard Bauman (1984) y de fenomenología sonora de Don Ihde (2007), y argumento a favor de la lectura literaria como un acercamiento corpóreo—un sensorio lector de las experiencias o fenómenos. Por un lado, Bauman enfatiza que el uso del

---

<sup>18</sup> Secciones de este capítulo han sido previamente publicadas en el artículo titulado: “Una puesta en escena: Sonoridades heterogéneas en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”. Véase: Bernal Heredia, Sandra. “Una puesta en escena: Sonoridades heterogéneas en *Los ríos profundos* de José María Arguedas.” *A Contracorriente*, vol. 4, no. 1, 2016, pp. 125-147. Este artículo analiza la inserción de las sonoridades quechua (voces, *huaynos*, *harawis*, cantos, etc.) como performances corporales en la novela *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas. Al reconocer aspectos performativos, fenomenológicos y sonoros en un texto novelístico, argumento que se puede ampliar y repensar los límites epistemológicos de la lectura. Además, se presenta una alternativa al percibir la realidad cultural, histórica y social y al escuchar una obra literaria de ficción.

lenguaje en el performance crea así una *cultura emergente*, interrelaciones que existen entre los eventos, los textos escritos y las situaciones en que los eventos suceden y son contados.<sup>19</sup> Ihde, por otro lado, aboga por el análisis de la voz en el lenguaje como medio básico para experimentar un fenómeno.<sup>20</sup> En su novela *Los ríos profundos*, Arguedas utiliza el performance sonoro para transmitir conocimientos de la cultura andina e información sobre los personajes y así evocar y corporeizar el trauma de los personajes indígenas y mestizos causados por las instituciones nacionales dominantes y la sociedad en general. Al reconocer aspectos performativos, fenomenológicos y sonoros en un texto novelístico se puede ampliar y repensar los límites epistemológicos de la lectura y presentar una alternativa al percibir la realidad y escuchar una obra literaria de ficción.

*Los ríos profundos* narra la vida de Ernesto, un muchacho mestizo de 14 años en la provincia de Abancay que presencia e internaliza la pugna cultural, social y principalmente sonora que existe en un Perú culturalmente heterogéneo en los años cincuenta.<sup>21</sup> La mayor parte de la novela se desarrolla en Abancay y abarca las diferentes experiencias sociales y

---

<sup>19</sup> Bauman se refiere a cultura emergente como “posiciones y temporalidades donde el artista puede usar diferentes modos de voz combinando la tradición, la práctica y el arte verbal y así, entender la totalidad de la experiencia humana” (48). Todas las traducciones de aquí en adelante son mías.

<sup>20</sup> Ihde enfatiza el retorno a una experiencia corporal, especialmente a una auditiva: “[mi] objetivo es pasar del presente con todas sus creencias predeterminadas acerca de la visión y la experiencia; y paso a paso, avanzar hacia una comprensión radicalmente diferente de la experiencia, una que tenga raíces en una fenomenología de la experiencia auditiva” (15). Ahora bien, Ihde propone una metodología fenomenológica de encarnación /personificación, “*embodiment*”, con los objetos que nos rodean y con nuestro alrededor en general: “Yo escucho con todo mi cuerpo” (45).

<sup>21</sup> Ver los siguientes artículos: Carlos Vargas-Salgado, “José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 39, no. 77, 2013, pp. 303-324; Javier García Liendo, “Las chicherías conducen al coliseo: José María Arguedas, tecnología y música popular”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 38, no.75, 2012, pp. 149-170; Rebecca Carte, “A Millennial Palimpsest: Musical Quechua Poetry in ‘Los ríos profundos’ (1958) and ‘Todas las sangres’ (1964) by José María Arguedas (1911-1969)” vol. 39 no.78, 2011, pp. 5-35; Leslie Bayers, “Polyphony and Performance in the poetry of José María Arguedas”. *Chasqui* vol. 40, no.1, 2011, pp. 111-124.



posicionamientos de Ernesto dentro de la estructura de un colegio internado, ya que su padre, un abogado, tiene que ir en busca de trabajo a otras provincias. El clímax de la novela reside en el amotinamiento de un grupo de chicheras contra La Salinera; las cuales exigen el reparto de la sal para los colonos. Tras estos incidentes, vemos cómo la perspectiva de Ernesto cambia y se identifica con las injusticias contra los indígenas. La novela concluye cuando Ernesto deja Abancay tras la epidemia de tifoidea, y va en busca de su padre. *Los ríos profundos* muestra la realidad de la sierra sur del Perú<sup>22</sup>; los conflictos sociales que surgen a consecuencia de los rezagos colonialistas del sistema feudal y los dispositivos manipuladores del sistema dominante.<sup>23</sup>

La sensorialidad en las obras de Arguedas ha sido considerablemente analizada, en especial las imágenes sonoras y visuales. La estudiosa Chalena Vásquez analiza la música andina en la narrativa de Arguedas y argumenta que la inclusión de esta no es sólo de manera estética sino que posee una visión integral y holística del mundo; proponiendo que cada sonido y movimiento es un sistema de comunicación entre los seres del universo. La estudiosa Dalis Valera en un análisis de *Todas las sangres* plantea la importancia de las prácticas orales en la escritura de Arguedas como elemento cargado de expresiones y sensibilidad para expresar el mundo de la cultura quechua. Por otro lado, Basándose en la teoría de John Austin, Foucault y Lacan, Graciela Ravetti plantea encontrar el ‘punto performativo’, incluyendo lenguajes, imágenes visuales, auditivas y sensoriales, en los testimonios y las novelas de escritores latinoamericanos.

---

<sup>22</sup> (Ayacucho, Apurímac, Cuzco), en especial la de Abancay, “un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de una hacienda” (Arguedas, *Los ríos profundos* 35).

<sup>23</sup> En el colonialismo del espacio andino, estos dispositivos espaciales e institucionales se encarnaron en la iglesia, la escuela, la industria, el comercio, el ejército y en el Estado omnisciente.

Los artículos anteriores concuerdan en que la escritura de Arguedas—en especial la inclusión de descripciones sensoriales—tiene el objetivo de representar la cultura serrana del Perú, su simbología y su cosmovisión. Mi análisis concuerda con estas ideas; sin embargo, en el presente artículo deseo volver a lo más básico, a la información a través de la experiencia sonora. ¿Qué información podemos retraer de los performances sonoros que Ernesto escucha? Teniendo como referencia el concepto de “heterogeneidad cultural” de Cornejo Polar, traduzco dicha noción a la esfera de lo sonoro para hablar del universo heterogéneo de las voces, las escuchas y los sonidos en el entorno de la ficción andina de *Los ríos profundos* (Cornejo Polar, “El indigenismo” 8). Este universo comprende lo consciente e inconsciente, el día a día, los sueños; abarca polifonías que se presentan en quechua, en castellano, de manera individual, pública y comunal. Cada experiencia con los cantos es crucial ya que le permite al protagonista recordar información acumulada, la cual se incorpora en la interpretación de la realidad que se describe. En este ensayo propongo que existe una heterogeneidad sonora; al oír, leer y escuchar la novela, los performances sonoros de lo andino resuenan no sólo en los personajes de la novela, pero también en nosotros como lectores.

El primer canto aparece en la obra cuando Ernesto y su padre están caminando por el Cuzco metropolitano, el espacio se describe como la “calle oscura, en silencio”, “angosta y más oscura”, que “olía a orines” y es al tocar uno de los muros incaicos de la ciudad, que se le viene a la memoria a Ernesto una frase de las canciones quechuas que recuerda de su infancia:

“*yawar mayu*”, río de sangre; “*yawar unu*”, agua sangrienta; “*puk-tik’ yawar k’ocha*”, lago de sangre que hierve; “*yawar wek’e*”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “*yawar rumi*”, piedra de sangre, o “*puk’tik yawar rumi*”, piedra de sangre hirviente?” [...]. “¡Puk’tik, yawar rumi!—[...] en voz alta. Y como la calle seguía en silencio, repetí la frase varias veces (Arguedas, *Los ríos profundos* 49-50).

En especial, en la última exclamación vemos cómo la repetición y el repique de la voz se dan de una forma performativa. La reiteración del discurso despierta una acción en el padre “Mi padre [...] Oyó mi voz y avanzó por la calle angosta” (50). La voz produce un significado colaborativo de una experiencia; los dos hombres que habían estado deambulando y recordando lo que una vez fue el Cuzco, encuentran dirección al escuchar “¡*Puk’tik, yawar rumi!*”. El uso performativo de las palabras en quechua, en especial “¡*Puk’tik, yawar rumi!*” presenta una resistencia cultural que alumbra la oscuridad de un Cuzco aplacado, se ofrece como vehículo de dirección, e instiga la movilización somática de un sujeto—el padre.

Los performances en la novela están intrínsecamente relacionados al lenguaje. ¡*Puk’tik, yawar rumi!* logra su objetivo ya que su significado pertenece a una lengua y cultura. Según el filósofo Don Ihde, el ser humano está relacionado con el mundo de tal manera que la voz y el lenguaje penetran los espacios más íntimos de su ser.<sup>24</sup> Con esto se refiere al ‘discurso interno’ y lo describe como: “el monólogo oculto del pensamiento-en-la-lengua que acompaña las actividades cotidianas de los seres humanos, incluso cuando las personas no están hablando unas con otras” (Ihde, *Listening and Voice* 118). Ihde también afirma que “las voces de los otros que he escuchado me sumergen en un idioma que ya ha penetrado mi ser más íntimo, de tal manera que ‘escucho’ el discurso al cual pertenezco” (118). El discurso interno retiene un aspecto de pertenencia como el “discurso sonoro”.<sup>25</sup> Este discurso interno es el pensamiento propio de la persona y por eso se expresa en un idioma o varios—como lo veremos en el caso de Ernesto. Ihde sostiene que los pensamientos del discurso interno se expresan en la lengua materna de la

---

<sup>24</sup> Una de las líneas más influyentes de la fenomenología fuera del contexto de la lengua inglesa, es la de Jean-Luc Nancy. Ver Jean-Luc Nancy 2002.

<sup>25</sup> Según Ihde “voiced speech”.

persona (118). En el caso de Ernesto, vemos que el discurso sonoro es en castellano, mientras que el discurso interno que aparece en este ejemplo y en otras partes de la novela es en quechua o en castellano con incrustaciones de vocablos quechuas. Esta característica ha sido motivo de atención de la crítica arguediana, destacando la ya clásica lectura del crítico Antonio Cornejo Polar, en su libro *Los universos narrativos de José María Arguedas*. No obstante estas lecturas se han enfocado mayormente en la oralidad; por lo mismo en mi análisis deseo enfocar mi estudio en la auralidad, es decir el horizonte de sonoridad y resonancia más amplio de la escena arriba citada y la novela en conjunto.

Las voces y los cantos no sólo pertenecen al discurso interno de Ernesto. Arguedas los muestra en eventos sociales como en las chicherías, las faenas, los entierros y las protestas principalmente protagonizadas por cantantes y músicos. Los cantantes son muy respetados y venerados dentro de la comunidad; su importancia se mide de acuerdo a la variedad de sus cantos de distintos pueblos.<sup>26</sup> Ernesto, acerca del maestro Oblitas o Papacha Oblitas, músico mestizo, experto tocador de arpa quien recibe gran respeto y admiración del personaje principal, comenta: “Comprendí que debía ser un músico de gran experiencia. Habría estado en mil fiestas de mestizos, señores e indios; y si le decían *Papacha* no podía ser sino porque era un maestro, un maestro famoso en centenares de pueblos” (Arguedas, *Los ríos profundos* 232).<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Un guardia civil toma prisionero al maestro Oblitas cuando estaba cantando en la chichería. Este es el único momento en la obra que se les falta el respeto a los músicos. El guardia civil no es considerado parte de la comunidad—aunque comenta que es de Pascua y entiende quechua, los guardias civiles, los *huayruros*, son los enemigos de las cholas y los colonos.

<sup>27</sup> El repertorio del Papacha Oblitas incluye una variedad de *huaynos* de distintos lugares del Perú (Ayacucho, Huancavelica, Abancay) acompañado de las tonalidades de un arpa. El arpa es un instrumento que tiene sus orígenes en Europa y que a su llegada al Perú fue adaptado por los indígenas a sus expresiones artísticas. Su uso es indispensable en los huaynos, en las danzas de las tijeras siendo considerado un instrumento fundamental del patrimonio musical peruano.

La utilización de cantos públicos en la narrativa crea la relación entre el emisor y el lector del acto vital y corporal. Arguedas enfatiza la relación que existe entre la memoria, el cuerpo y la voz del cantante. Al referirse al *Kimichu* y al maestro Oblitas, Ernesto comenta: “El ritmo era aún más lento, más triste; mucho más triste el tono y las palabras. La voz aguda caía en mi corazón, ya de sí anhelante, como un río helado. El *Papacha* Oblitas, entusiasmado, repitió la melodía como la hubiera tocado un nativo de Paraisancos. El arpa dulcificaba la canción, no tenía en ella la acerada tristeza que en la voz del hombre” (235).<sup>28</sup> Los distintos niveles de voz y tonalidad se relacionan con cantos de un lugar geográfico específico. Es por eso que se enfatiza la procedencia de los cantantes como inmigrantes errantes, músicos individuales (sin banda o grupo), que su destreza abarca tonalidades de diversos pueblos recorridos, pero también insertan su propia memoria y subjetividad al ser cantados: “Casi siempre el forastero rectificaba varias veces: ‘¡No; no es así! ¡No es así su genio!’. Y cantaba en voz alta, tratando de imponer la verdadera melodía. Era imposible. El tema era idéntico, pero los músicos convertían el canto en *huayno* apurimeño, de ritmo vivo y tierno” (92).<sup>29</sup>

Esta relación intrínseca entre la memoria corporal y la producción musical muestra que los cantantes en la novela han indagado, moldeado y fortalecido sus propios cuerpos con el objetivo de encontrar la voz para cada espacio, pueblo y escena diferente. Ernesto comenta sobre las mestizas en la chichería:

Ellas sabían solo huaynos de Apurímac y de Pachachaca, de la tierra tibia donde crecen la caña de azúcar y los árboles frutales. Cuando *cantaban con sus voces delgadas, otro paisaje presentíamos*; el ruido de las hojas grandes, el brillo de las cascadas que saltan entre arbustos y flores blancas de cactus, la lluvia pesada y tranquila que gotea, sobre los

---

<sup>28</sup> Peregrino indio músico que viaja por los pueblos cargando un retablo de la Virgen. Recauda limosnas.

<sup>29</sup> Con la descripción del “genio” de la canción, Arguedas personifica la música y resalta su autonomía y poder propio.

campos de caña; las quebradas en que arden las flores del pisona y, llenas de hormigas rojas y de insectos voraces (93).

Los cuerpos actúan como cajas de resonancia y almacenamiento, universos de sonidos con distintas sonoridades, funcionalidades y sensaciones a generar que recuerdan y almacenan memorias sonoras y corporales heterogéneas.

Otro músico que se resalta, pero no recibe el mismo respeto que el maestro, es el cantor acompañante del *kimichu* de la Virgen de Cocharcas. A diferencia del maestro que se lo describe como “profesional” y “[con un] castellano muy correcto” (243), el cantor tenía “los labios manchados por el zumo de la coca. [...] olía a sudor, a suciedad de tela de lana” (238). Sin embargo, de la misma manera la voz del cantor, acompañada de la música del arpista, produce un repertorio con gran potencial y expresividad. Ernesto comenta:

Con una música de estas puede el hombre llorar hasta comunicarse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras *escuchaba* este canto. Que aparecía con una máscara de cuero de puma, o de cóndor, agitando plumas inmensas o mostrando colmillos, yo diría contra él, seguro de vencerlo (236). [*Mi énfasis*]

Los sonidos en la obra se utilizan para comunicarse, recibir información del entorno y como en esta cita también se utilizan para transformarse. La música que producen estos cantantes andinos con su voz o sus instrumentos tiene la capacidad de transformar el deseo y la actitud de las personas que los escuchan. En este caso, Ernesto “escuchaba este canto” y dicha audición le incita un sentimiento de lucha, energía y fuerza para enfrentarse “contra el demonio”. La música lo embriaga de poder y autoestima y lo acompaña en distintas situaciones a lo largo de la

novela.<sup>30</sup> En otra ocasión el *huayno* también le da el coraje para declararse a una chica: “Cuando tocaron un *huayno*, se levantó un alarido alrededor de la glorieta. —Oye, ‘Chipro’, espérame—le dije—. Voy a declararme a Alcira” (223).

Como ya antes fueron mencionadas, las chicherías son espacios sociales que aparecen constantemente en la novela, donde la música emborracha a los personajes; en estos lugares cerrados la gente se reúne para tomar chicha y socializar.<sup>31</sup><sup>32</sup> En la novela, el único barrio donde hay chicherías es en Huanupata, un lugar popular, donde se congregan diferentes grupos de personas: “las meseras mestizas, los soldados, los indios y los cholos” (91). La chichería es un ‘melting pot’ que acoge a todos y donde no hay restricción alguna de entrada. En la siguiente cita, Arguedas enfatiza el ámbito de camaradería local que surge en la chichería:

—¿Tú quieres muchacho? —me preguntó un mestizo que parecía ser un cargador del mercado.  
—Sí quiero —le contesté.  
Me alcanzó una jarra pesada; la levanté y la sostuve en alto con mucha dificultad, para beber, mientras el mestizo y los de su grupo se reían. La chicha era fuerte y sentí que me abrigaba.  
—¡Buena, muchacho! ¡Caray! ¡Caray, guapo! ¡Adentro, adentro consuelo! —gritaba mi invitante *oyendo* los largos tragos que tomaba (156).

En esta escena social de jubileo vemos como se está forjando una nueva amistad. En este pasaje, la palabra literaria: “gritaba mi invitante oyendo los tragos largos que tomaba” provoca en el cuerpo del lector una sensación y experiencia somática. De alguna manera, Arguedas

---

<sup>30</sup> Los cantos enmarcan situaciones intensas; cuando el “Markask’a”, compañero del colegio de Ernesto, le busca pelea al hijo del comandante de la Guardia porque estaba galanteando a Salvinia: “lo voy a rajar--me dijo--. ¡Ahora mismo! La banda tocó una marinera” (Arguedas, *Los ríos profundos* 226). La marinera es una danza reconocida como patrimonio cultural de la nación peruana, el cortejo amoroso de un varón y una dama pone a prueba la destreza de los bailarines para representar la escena amorosa. El canto reaparece en esta escena cuando muestra el fin de la pelea, el autor comenta: “la banda tocó una marcha; se iba ya” (227).

<sup>31</sup> Bebida que se obtiene de la fermentación del maíz y otros cereales. También chicha se refiere a un género musical producido por la fusión de la cumbia con la música andina que nació en los años sesenta.

<sup>32</sup> En su artículo “Callejones y mansiones o la reconstrucción de los espacios públicos en Lima”, Alicia del Águila distingue a las chicherías como los espacios más populares y generales después de los callejones y las plazas.

intenta llevar este sentimiento de inclusión hacia el lector al “escuchar” las vibraciones y los movimientos intensos de Ernesto, musculares y guturales, al pasar los tragos. Al leer, podemos percibir las vibraciones o pulsaciones del líquido de la chicha en contacto con el cuerpo del muchacho, haciendo que el sonido se presente espacialmente y temporalmente en el lector.

Aparte de acoger a los “descalzos, los de ojotas y a los de zapatos”, la chichería se presenta como un espacio de expresión libre (157). Ernesto comenta sobre el mestizo que le invita chicha: “empezó a cantar un huayno cómico [...] improvisado por él en ese instante, era un insulto a los gendarmes y al salinero” (156). Como vemos la voz del personaje no sólo tiene libertad de expresión sin miedo a represalias, sino que su expresión recibe también apoyo colectivo y aceptación social en el espacio de las chicherías: “Todos los del grupo formaron un coro. Alternaban cada estrofa con largas carcajadas. El cholo cantaba la estrofa, lentamente, pronunciando cada palabra con especial cuidado e intención, y luego la repetía el coro. Se miraban y volvían a reírse” (156).<sup>33</sup>

En la siguiente cita vemos como este sentimiento de camaradería y aceptación se extiende a la producción musical que se interpreta:

Cualquier parroquiano podía pedir que tocaran el huayno que prefería. Era difícil que el arpista no lo supiera. A las chicherías van más forasteros que a un tambo. Pero ocurría, a veces, que el parroquiano venía de tierras muy lejanas y distintas [...] y pedía que tocaran un huayno completamente desconocido. Entonces los ojos del arpista brillaban de alegría, llamaba al forastero y le pedía que cantara en voz baja. Una sola vez era suficiente. El violinista lo aprendía y tocaba (92).

---

<sup>33</sup> Nótese el cambio de palabra para describir al hombre en la chichería, de mestizo a cholo; estos dos términos implican mezcla de razas. Sin embargo, cholo tiene una connotación peyorativa y se utiliza para identificar a los mestizos más apegados a la cultura indígena que a la criolla. A mi parecer, en este caso Arguedas hace este cambio connotativo para enfatizar la euforia y la cercanía del personaje a sus raíces andinas en la chichería.



El efecto de la música y de la chicha abre barreras; este espacio popular crea un sentimiento de propiedad, aceptación y tranquilidad que le permite a Ernesto conectarse con los cantos:

Después, cuando me convencí que los ‘colonos’ no llegaban al pueblo, iba a las chicherías, por oír la música, y a recordar. Acompañando en voz baja la melodía de las canciones me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los ríos adonde fui feliz (93).

La música de la chichería le despierta la memoria y evoca en Ernesto emociones trasladándolo al pasado. Es la voz según Ihde la que nos aproxima a una experiencia, debemos volver a lo básico— a la voz, para relacionarnos con nuestro alrededor (Ihde, *Listening and Voice* 147).

En el caso de Ernesto en el ejemplo anterior vemos la propiedad creativa de la voz: “Acompañando en voz baja la melodía de las canciones me acordaba de los campos [...]” (Arguedas, *Los ríos profundos* 93). Es a través de la voz que el personaje tiene contacto con su alrededor, su pasado y le permite crear una historia.

La voz tiene vida y movilidad, puede transportar información, Ernesto comenta:

En el canto del zumbayllu le enviaré un mensaje a doña Felipa. ¡La llamaré! Que venga incendiando los cañaverales, de quebrada en quebrada, de banda a banda del río. ¡El Pachachaca la ayudará! Tú has dicho que está de su parte. Quizá revuelva su corriente y regrese, cargando las balsas de los chunchos (157).

Los cantos constituyen una manifestación cultural de gran relevancia en la sociedad indígena. Al incluirlos en la novela, Arguedas trata de rescatar el legado quechua/indígena y el espacio simbólico del "indio". Los cantos son escritos, algo absolutamente extraño en la tradición quechua. Sin embargo, prevalece en ellos una visión cultural andina, el tono trascendente, el formato, el diálogo, la dimensión performativa de la palabra poética y la facilidad para expresar sentimientos que son características propias del canto quechua. Las canciones unen a los

indígenas con su pasado, los identifica con algo poderoso y sobretodo los unifica haciéndolos sentir miembros de un pueblo.

Arguedas nos presenta una visión del universo como un todo interrelacionado; la comunicación existe no sólo entre los seres humanos si no se extiende a todo ser animado e inanimado. Sobre esto, Cornejo Polar opina:

[...] estas asociaciones tienen un sentido, una explicación. Responden a una visión mágica del mundo, visión que descubre relaciones subterráneas entre seres, cosas, valores del universo. Es éste un conglomerado ebullente en el que cada aspecto se relaciona con los demás y con el todo, en el que la propia existencia es el resultado de una sutil pero copiosa correlación entre elementos aparentemente dispares, en el que, por último, nada existe por sí mismo, autárquicamente, sino como factor de síntesis cambiantes inusuales e imprevisibles (“Los ríos profundos. Un universo compacto y quebrado” 93).

Esta percepción integradora y panteísta, subrayada por Cornejo Polar, no es compartida por todos los personajes de la novela—tan sólo por el pueblo indígena y por Ernesto. Arguedas se esfuerza por presentar al lector una realidad alterna dentro de una narrativa con limitaciones obvias de espacio y tiempo. El autor recurre a imágenes visuales, auditivas y sensoriales que ayudan al lector comprender la esencia del cosmos y la relación que existe entre los seres y objetos.

Arguedas comprende la realidad como un transcurrir de lo natural y lo social-humano como partes inseparables del cosmos en funcionamiento. Ángel Rama comenta que Arguedas compara el sonido musical de los ríos, vientos, árboles, insectos, pájaros con el sonido de los artefactos de la cultura popular (Rama 250). Refiriéndose a la banda, Ernesto describe:

Los saxofones brillaban íntegramente; los soldados los levantaban dirigiéndolos hacia nosotros. Cantaban con voz de seres humanos, estos instrumentos plateados en los que no se veía ni un trozo de madera ni de metal amarillo. Sostenían un tono, largamente, con dulzura; la voz grave inundaba mi alma [...]. Son como la nieve, como la luz nocturna, como la voz del agua, el viento o de los seres humanos. Sólo ese canto de los saxofones y de las trompetas metálicas que los soldados elevaban jubilosamente me parecía que iba al

sol y venía de él. [...] A instantes callaban los bajos y escuchábamos la melodía en los clarinetes y saxofones; y luego, como un río sonoro, dominado, que llegara de repente con todo su caudal a un bosque donde cantaran calandrias, elevaban su voz, sacudiendo las barandas y el techo [...] (222-223).

El saxofón es un instrumento musical que proviene de Europa el cual ganó gran notoriedad en los Andes, en especial en la interpretación de huaynos (Romero, *Debating the Past* 73). Arguedas describe sonidos que acompañan la vida cotidiana: por ejemplo, al saxofón se lo describe con atributos vitales, de movimiento y propiedad humana. El saxofón se convierte en un ser híbrido formado por el metal y complementado por las cualidades de la naturaleza.

El mundo de Arguedas está formado por múltiples e infinitos mensajes de sonido, movimiento y luz que emiten los seres que conviven en el universo (Vásquez 2). Los sonidos de las aves, el viento, el rumor del río, así como el brillo de los astros, las estrellas, el color de las hojas, de la madera, y de la tierra, son fuentes de información permanente sobre las necesidades de estos seres, su funcionamiento y su transcurrir vital (4). Arguedas presenta el concepto de Yllu, como un sonido que captamos con todo nuestro organismo y no solamente con nuestros oídos: “Yllu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves” (Arguedas, *Los ríos profundos* 114). De esta manera, los sonidos tienen una dimensión compleja que sentimos en nuestro ser psicofísico. La voz del río se escucha en varias partes de la novela; como un ser animado se presenta cambiante, con sentimientos y dependiendo de estos se determina su estado de ánimo, a veces más agresivo y otras en silencio:

La voz del río y la hondura del abismo polvoriento, el juego de la nieve lejana y las rocas que brillan como espejos, despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños (66).

Luego nos dice que los grandes ríos “cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas” (42); y que el Pachachaca “brama en el silencio; el ruido de sus aguas se extiende como otro universo en el universo, y bajo esa superficie se puede oír a los insectos, aun el salto de las langostas entre los arbustos” (203). Los ríos no sólo hablan sino también escuchan. Por ejemplo, Antero le dice a Ernesto que va a ir al río: “Le hablaré de ti, de Salvinia, de doña Felipa. Le diré que tú puedes disparar contra los colonos; que, como tu padre, vas a azotarlos, colgándolos de los pisonayes de tu hacienda” (208).

Los ríos tienen propiedades que traspasan límites de espacio y traen a la memoria realidades y conocimientos del pasado. El canto ritual del zumbayllu mezclado al del río se utilizan como medios de comunicación y conocimiento: “Su canto se mezclará en los cielos con la voz del río, llegará a tu hacienda, al oído de tus colonos, a su corazón inocente, que tu padre azota cada tiempo, para que jamás crezca, para que sea siempre como de criatura. ¡Ya sé! Tú me has enseñado. En el canto del zumbayllu le enviaré un mensaje a doña Felipa” (208).

Las canciones lo remontan a su niñez cuando vivía en un ayllu y compartía con los indios su música, sus valores y sus creencias. Los cantos nos muestran que Ernesto es un muchacho mestizo con una disyuntiva existencial ya que ha vivido entre dos culturas —la indígena y la blanca. Los recuerdos de su niñez se presentan como un refugio que surgen en momentos de hostilidad en los nuevos ambientes como en Abancay y en el colegio. En el colegio, después del incidente con el Peluca—cuando los estudiantes, el Lleras y el Añuco le ponen una tarántula venenosa en la espalda al Peluca—Ernesto en sueños escucha un *huayno*:

Sin embargo, durante la noche, como un estribillo tenaz, escuché en sueños un *huayno* antiguo, oído en la infancia, y que yo había olvidado hacía ya mucho tiempo:

Apank' orallay, apank' orallay,  
apakullawayña,  
tutay tutay wasillaykipi  
uywakullawayña.  
Pelochaykiwan  
yana wañuy pelochaykiwan  
kuyaykullawayña.

Apankora, apankora,  
llévame ya de una vez;  
en tu hogar de tinieblas  
críame, críame por piedad.  
Con tus cabellos,  
Con tus cabellos que son la muerte  
acaríciame, acaríciame (139).

Tras un evento que le ocasionó temor, los deseos de su subconsciente lo llevan a recordar su infancia a través de un *huayno*. Vemos cómo en esta cita, el sonido de la memoria de Ernesto atraviesa la realidad y el personaje, “escucha en sueños”. En la novela, la línea que divide el consciente y el subconsciente es muy delgada. De manera estética Arguedas también lo hace notar con el cambio de prosa a verso. Ernesto tras un momento de tristeza, temor y presión social, se reconforta en la idea de la muerte, de dejar de vivir y enredarse en la telaraña de la tarántula—la cual simboliza la muerte en este *huayno*.

Entre las diferentes funciones de los cantos en la novela, está la de crear un espacio alterno ya sea de tranquilidad, seguridad y serenidad en los personajes, que usualmente está en los recuerdos del pasado. En los versos se puede percibir una sensación de inconformidad con el presente, donde la persona en el canto se encuentra lejos de su origen y añora el retorno. Consecuentemente, la vida de los personajes se relaciona constantemente con las canciones populares y folclóricas como los *jarahuis* y los *huaynos*. La expresión del canto quechua tiene sus antecedentes en la sociedad inca. Es a través de la expresión verbal que se expresaba la vida misma de esta sociedad (Valera 30). Las canciones comunales evocan impresiones y forman gran parte del contexto cultural y geográfico del pueblo quechua. Estos cantos nos muestran la unión

que se produce a través de la voz en momentos de júbilo, tristeza y violencia. Por ejemplo, esto se expresa en el *jarahui* de despedida que le dan las mujeres de un ayllu a Ernesto:

¡No te olvides, mi pequeño,  
no te olvides!  
Cerro blanco  
hazlo volver;  
agua de la montaña, manantial de la pampa  
que nunca muera de sed.  
Halcón, cárgalo en tus alas  
Y hazlo volver.  
Inmensa nieve, padre de la nieve,  
no lo hieras en el camino  
Mal viento  
no lo toques.

Lluvia de tormenta,  
no lo alcances.  
¡No, precipicio, atroz precipicio,  
no lo sorprendas!  
¡Hijo mío,  
haz de volver,  
haz de volver! (Arguedas 88).

¡Ay warmallay warma  
yuyaykunlim, yuyaykunkim!  
Jhatun yurak' ork'o  
kutykachimunki;  
abrapu puquio, pampapi puquio  
yank'atk' yakuyanman.  
Allkunchallay, kutykamunchu  
raprachaykipi apaykamunki.  
Riti ork'o, jhatun riti ork'o  
yank'tak' ñannimpi ritiwak';  
yank'atak' wayra  
ñannimpi tuñinkichu.

Amas pára amas pára  
aypankicnu;  
amas k'ak'a, amas k'ak'a  
ñannimpi tuñinkichu.  
¡Ay warmallay warma  
kutykamunki  
kutykamunkipuni! (Arguedas 88).

Este canto surge en un momento de mucha tristeza y tiene tres audiencias: Ernesto, el cosmos y el pueblo. En las primeras líneas, Arguedas nuevamente enfatiza la importancia de la memoria, de recordar sus raíces. Se le pide a Ernesto no olvidar su procedencia y se le invoca a la naturaleza personificada (viento, nieve, lluvia—"lluvia no lo alcances") que no lo hieran.<sup>34</sup> Al mismo tiempo al ser un canto comunitario, hace que todos los del pueblo, en especial las mujeres

---

<sup>34</sup> Según el crítico Antonio Cornejo Polar, "[...] estas asociaciones tienen una visión mágica del mundo, visión que descubre relaciones subterráneas entre seres, cosas, valores del universo" (Cornejo Polar, "Los ríos profundos. Un universo compacto y quebrado" 93). Cornejo describe una relación intrínseca del ser humano con todo el mundo. De la misma manera, Arguedas presenta una visión andina quechua interconectada en la que existen fuertes relaciones entre los seres, las cosas y los valores del universo (93). *Los ríos profundos*, según Cornejo Polar "tienen como supuesto una concepción del universo entendido como totalidad coherente, compacta, absolutamente integrada" (88). Arguedas le presenta al lector una imagen integradora y panteísta del mundo andino, donde cada elemento: sobrenatural, cósmico, animal, vegetal y mineral se llega a escuchar, ver y sentir.

sean las receptoras. Los recursos fonéticos en este canto como, por ejemplo, la utilización de la anáfora, con la repetición de la palabra “no” al comienzo de las oraciones, ayuda a crear un sentimiento de ritmo y musicalidad al contenido lírico. Sin embargo, tiene también un objetivo semántico; la repetición del “no” apela a los sentimientos del lector y del oyente. De igual manera, la aliteración del “no” hace que retumbe y nunca se pierda el sentido de este canto que es la exigencia de las mujeres a que Ernesto no olvide.

Arguedas juega con esta idea de no olvidar en el canto y la contrapone con una escena en párrafos anteriores donde Ernesto comenta sobre otras mujeres que han olvidado: “ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron” (87). Aunque Ernesto utiliza el quechua, el mismo referente de las mujeres para comunicarse con ellas, estas les contestan: “¡Mánan! ¡Ama rimawaychu! (¡No quiero! ¡No me hables!)” (87). En esta ocasión Ernesto se encuentra del otro lado, exigiendo a través de la voz y la palabra ser reconocido. La falta de identificación oral (ya que en ningún momento ven la apariencia de Ernesto) causa en Ernesto un desbalance físico y mental: “Aturdido y extraviado en el valle”, “el Padre Director me llamaba ‘loco’ y ‘tonto vagabundo’” y “durante muchos días no podía jugar ni retener lo que estudiaba” (87). La voz y el discurso sonoro de Ernesto “*Jampuyki mamaya* (Vengo donde ti, madrecita)—llamé desde algunas puertas” está en quechua; sin embargo, es su voz e identidad mestiza foránea que lo etiqueta “ajeno”, intensificando en él ese sentimiento de no-pertenencia que lleva desde su niñez: “cuando ya no quedaba luz del sol sino en las cumbres, llegaba al pueblo, temiendo desconocer a las personas, o que me negaran” (87).

Es interesante observar cómo Arguedas ejemplifica las instancias donde la palabra en quechua crea desunión y diferencia como en el ejemplo anterior. No obstante, también es capaz

de crear unión comunal como lo veremos en los *huaynos* que aparecen principalmente en un ambiente comunitario, constatando presencia, unión y estableciendo ayuda mutua. Según Martín Lienhard, los *huaynos* acompañaban las fiestas y las faenas de los campesinos indígenas, algunas de las cuales eran prohibidas por los dueños de las haciendas. El *huayno*, la canción andina más difundida y comercializada, “alcanzó el estatus de canción representativa de la cultura “serrana” (Lienhard, “La cosmología poética” 89). Lienhard destaca que “el wayno quechua de la sierra central y meridional del Perú surge en cualquier momento del año y en las circunstancias sociales más diversas. Por eso, sin duda, se lo llama, en algunas comunidades, *llaqta taki*: el canto-de-mi-pueblo” (88). En la novela, el *huayno* acompaña a las faenas en el mes de mayo—el mes más seco y helado:

Los indios, en mayo cantan un huayno guerrero:

Killinchu yau,  
Wamancha yau,  
urpiykitam k’echosk’ayki  
yanaykitam k’echosk’ayki.  
K’echosk’aykim,  
k’echosk’aykim  
apasak’mi apasak’mi  
killincha  
wamancha (Arguedas 74).

Oye, cernícalo,  
oye, gavián  
voy a quitarte a tu paloma,  
a tu amada voy a quitarte,  
He de arrebatártela,  
he de arrebatártela,  
me la he de llevar, me la he de llevar,  
¡oh cernícalo!  
¡oh gavián! (Arguedas 74).

Los indígenas cantan este *huayno* guerrero en contra de los cernícalos y los gaviánes.<sup>35</sup>

En este *huayno*, las aves no se presentan como una amenaza, al contrario, es el ser humano que

---

<sup>35</sup> En la obra, los cernícalos, los gaviánes y los cóndores cumplen funciones simbólicas semejantes, pueden ser negativas o positivas. Simbolismos positivos: si se les relaciona con los dioses o *Apus*. El cernícalo o *killinchu* en la obra es el símbolo de una montaña sagrada: “El K’arwarasu es el Apu, el Dios regional de mi aldea nativa [...]. El cernícalo es el símbolo del K’arwarasu” (Arguedas, *Los ríos profundos* 132). Ver: Carlos Huamán, *Pachachaka: Puente sobre el mundo narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. El Colegio de México, 2004. Según Huamán, “el gavián, *anka*, comparte con el *killinchu* su denominación: *Huaman* o *waman*. Al igual que el *Killinchu* y el cóndor; guarda el espíritu del Apu” (234). Sin embargo, por ser aves de carroña tienen también una simbología negativa. Sus características carnívoras, vuelven a los hombres víctimas de estos predadores.



se une y le hace frente a través del uso de apóstrofes “Oye” y “oh”. Estos tienen una función apelativa e invocadora y se relacionan con la personificación de las aves donde el ser humano está invocando su presencia. Este es un *huayno* de cosecha y guerrero, el desafío se da para prevenir el ataque de estas aves a la cosecha.<sup>36</sup>

A pesar que los cantos cumplen una función de desahogo, añoranza y labor comunal, los cantos también surgen en ocasiones de conflicto; además que unen a la comunidad, tienen la capacidad de adaptarse y convertirse en himnos de pelea. En especial, en la escena cuando las mujeres protestan contra la Salinera por haber tomado toda la sal del pueblo, el canto unifica a las mujeres y las aísla espiritualmente de los insultos de los forasteros:

No sólo las señoras, sino los pocos caballeros que vivían en esas casas insultaban desde los balcones.  
--¡Prostitutas, cholas asquerosas!  
Entonces, una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval; el grupo la coreó con la voz más alta.  
Así, la tropa se convirtió en una comparsa que cruzaba a carrear las calles. La voz del coro apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba. [...] Enloquecidas de entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo (150).

En este ejemplo vemos como Arguedas presenta la división entre la cultura andina y la urbana; como los “caballeros y las señoras” insultan a las mujeres mestizas con vilipendios clasistas y racistas. El canto crea una barrera que protege a las mujeres y hasta estructura una rebelión. En la novela, el canto es la voz del “indio” y un vehículo de comunicación. Arguedas reconoce la capacidad del “indio” para expresar sus sentimientos en lenguaje poético y su capacidad de creación artística. Sin embargo, como en el prólogo del *Canto Kechua*, Arguedas recalca la importancia del colectivo: “si bien la creación individual, expresión íntima y profunda del hombre, logra realizar, a veces, una gran obra de arte, en la que aquél en que se reconoce y se

---

<sup>36</sup> Según Carlos Huamán, este *huayno* “advierde una disputa amorosa, pero metafóricamente se refiere al hombre que afecta los intereses comunales y este *huayno* sirve como advertencia” (Huamán, *Pachachaka* 235).

siente toda el alma y la sensibilidad de un pueblo, es el que perdura y el verdaderamente universal” (Arguedas, *Kanto Kechua* 1). En la escena de las mujeres en la novela, es a través de la palabra hablada que se juntan las voces individuales en una voz colectiva adquiriendo mayor potencial de expresión y defensa.

Acerca de la voz como un ente protector, Ihde propone la propiedad totalizadora y abarcadora de los sonidos y su capacidad de penetrar nuestro interior y hasta interrumpirlo: “los sonidos se entrometen en mí. Cuando son severos o repentinos, mi propia presencia se perturba” (Ihde, *A Philosopher Listens* 70). Sin embargo, añade que el ser humano tiene la capacidad de intencionalidad –concepto de Edmund Husserl—y así es capaz de seleccionar los sonidos que desea priorizar “Mi ‘control’ sobre el sonido es mi atención y mi selectividad. Pero esta misma selectividad es tal que puede ‘revelar’ algo acerca de los sonidos y al mismo tiempo ‘ocultar’ otros aspectos del sonido” (71). Valiéndose de las propiedades de los sonidos, Ihde avanza su argumento sobre la propiedad seductora de la música y como ésta llega a penetrar no sólo el interior psíquico, pero también físico de la persona. Ihde comenta:

Nuestras cabezas están "llenas de sonido" a tal grado que en el caso máximo son borrosas incluso las distinciones entre los sonidos internos y los externos. El sonido comanda y nos rodea. En este sentido la música no está sólo presente, sino omnipresente y mi único escape es mi capacidad para aislarme psíquicamente. La música, como Dios, nos abarca y, al menos, trata de abrumarnos. Así, la música, al igual que los dioses, puede ser demoníaca o salvífica (71).

En la novela, vemos como Ernesto y los otros personajes se ven abrumados por los sonidos y la música. Al escuchar un *huayno* triste, los forasteros recuerdan:

Tenía un ritmo lento y duro, como si molieran metal; y si el huayno era triste, parecía que el viento de las alturas, el aire que mueve a la paja y agita las pequeñas yerbas de la estepa, llegaba a la chichería. Entonces los viajeros recordábamos las nubes de altura, siempre llenas de amenaza, frías e inmisericordes, o la lluvia lóbrega y los campos de nieve interminables (Arguedas, *Los ríos profundos* 92).

Cada canción rememora las historias, expectativas e imágenes de cada persona. Sin embargo, crea una unión entre los migrantes presentes en la chichería.

Por otro lado, los cantos pueden generar otras reacciones. Ihde argumenta por la relación entre “mente” y “cuerpo” y como la música tiene la cualidad de incitar una repuesta corporal con el baile “El llamado a la danza es tal que la implicación y la participación se convierten en el modo de ser-en la situación musical [...]. La música tiene un sentido participativo que invoca la participación del cuerpo en la danza” (156). La música de la chichería incita a los participantes a expresar su emoción bailando:

Impusieron el canto en la chichería. Desde el interior empezaron a corearlo. Luego bailaron todos con esa melodía. Zapateaban a compás. Los descalzos, los de ojotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. Los talones de los descalzos sonaban hondo; el cuero de las ojotas palmeaba el suelo duro y los tacos martilleaban. Parecía que molían las palabras del *huayno* (157).

En la cita anterior, el regocijo de la victoria de doña Felipa contra los soldados, lleva a la celebración en la chichería; la música se siente a un nivel corporal tanto interno (psique) como externo (físico).

Este *huayno* resuena con los forasteros y los incita a recordar los paisajes y lugares de sus viajes. Los cantos retraen espacios y temporalidades en la novela; retraen información del pasado a un presente, lo que consiguientemente influenciará un futuro. Los estudios de Iain Foreman, nos incitan a pensar en el sonido como manera de evocar el espacio y el momento perdido. A diferencia de entender la experiencia corporal como un “estar-ahí,” Foreman argumenta que los espacios siempre están fuera de nuestro alcance ya que siempre nos “están pasando” y así se convierten en ausencia y pérdida. Foreman comenta: “Cuando esta ausencia y pérdida resuenan, los horizontes espaciales retroceden, y en su lugar surge una temporalidad diferente en donde el espectro altera nuestra presencia corporal y nos vemos afectados por la distancia” (Foreman 1).

Hablando de este distanciamiento, la novela y la música son registros de arte sonoro de una memoria indígena mestiza en un pasado. La ausencia y la pérdida de un momento en el pasado, resiste el olvido y se revive a través de la resonancia del sonido en un presente.

La memoria indígena andina renace también cuando los *huaynos* irrumpen el espacio hegemónico del colegio y crean lazos entre los personajes: “Muchas veces, tres o cuatro alumnos tocaban huaynos en competencia.<sup>37</sup> Se reunía un buen público de internos para escucharlos y hacer de juez. A estos tocadores de armónica les gustaba que yo cantara. Unos repetían la melodía; los otros “el acompañamiento’, en las notas más graves; balanceaban, marcando el compás” (Arguedas, *Los ríos profundos* 98). La unión que crean los cantos entre los personajes que comparten una descendencia/relación a la cultura quechua andina, no impone una homogeneidad en la cultura. Al contrario, Arguedas enfatiza la heterogeneidad de los *huaynos*, recalcando las sonoridades heterogéneas que existen y así la diversidad de grupos:

Llegaba a la esquina, y junto a la tienda de aquella joven que parecía ser la única que no miraba con ojos severos a los extraños, cantaba huaynos de Querobamba, de Lambrama, de Sañayca, de Toraya, de Andahuaylas... de los pueblos más lejanos; cantos de las quebradas profundas (72).

Otro ejemplo de esta diversidad es cuando Ernesto comenta sobre su padre: “A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto” (69). A través de las canciones, Ernesto, un mestizo, se pone en contacto directo con los “indios” de diferentes regiones:

Ellas sabían solo huaynos de Apurímac y de Pachachaca, de la tierra tibia donde crecen la caña de azúcar y los árboles frutales. Cuando cantaban con sus voces delgaditas, otro paisaje presentíamos; el ruido de las hojas grandes, el brillo de las cascadas que saltan

---

<sup>37</sup> En la literatura del indigenismo, la escuela se puede observar como un mecanismo integrador, un espacio donde se trata de crear nuevas identidades acordes con la sociedad moderna. Por ejemplo, en la novela *Surumi* (1943) del autor boliviano Jesús Lara, la escuela mantiene una idea “civilizadora” de transformar al individuo en ciudadano. Ver: Jesús Lara, *Surumi*. Librería Perlado Editores, 1950.

entre arbustos y flores blancas de cactus, la lluvia pesada y tranquila que gotea, sobre los campos de caña; las quebradas en que arden las flores del pisona y, llenas de hormigas rojas y de insectos voraces (93).

Los *huaynos* se introducen en la narrativa de Arguedas para demostrar el repertorio cultural del Perú andino. Aunque provenientes de diferentes lugares, los *huaynos* son el vínculo que unifica a todos aquellos que están relacionados a la sierra peruana.

Arguedas presenta en su obra al personaje mestizo, el cual tiene la capacidad de acceder a su “lado indio”, a su espiritualidad por su condición de bilingüe y de esta manera hace que el ‘indio de adentro’ llegue a formar parte de la nación.<sup>38</sup> Según Estelle Tarica: “la función primordial del mestizo es ser un agente mediador, que se moviliza en una sociedad que esta modelada en términos duales, compuestas por dos mundos antagónicos: el mundo interior, imperturbable e integral donde reside el indigenismo y el mundo exterior, fragmentado y que se transforma rápidamente en una nación modernizadora” (Tarica, “José María Arguedas and the mediating voice” 84). En la obra, Ernesto en su capacidad de mestizo también actúa como enlace entre las dos culturas. Ernesto no es indígena, es un mestizo con alma de “indio”. Sin embargo, a lo largo de la novela vemos como él es capaz de entender los *huaynos* y las canciones en quechua. Su multiplicidad lingüística le permite entender las sonoridades heterogéneas y la polifonía de voces en la sociedad peruana.

Arguedas hace un esfuerzo por representar la cultura oral quechua. Sin embargo, es consciente del conflicto que existe entre los dos idiomas. Ernesto comenta sobre Gerardo:

---

<sup>38</sup> “The Indian within.” Ver: Estelle Tarica, “José María Arguedas and the mediating voice.” *The Inner Life of Mestizo Nationalism*. University of Minnesota Press, 2008. 80-136. En este libro Tarica sostiene que el indigenismo del siglo XX sirvió como un discurso nacionalista orientado a la consolidación del poder del estado. Este discurso proponía el mestizaje como una síntesis de la nación, basándose en que el mestizo era el mediador entre el mundo del indígena y la sociedad modernizadora. El mestizo aparece en el discurso nacional de la época como una síntesis racial y cultural del proyecto nacional político (Tarica, “Anatomy of Indigenismo” 1-2).

—Ese Gerardo le habla a uno, lo hace hacer a uno otras cosas. No es que se harte uno del *huayno*. Pero él no entiende quechua; no sé si me desprecia cuando me oye hablar quechua con los otros. Pero no entiende, y se queda mirando, creo que como si uno fuera llama. ¡Al diablo! Vamos a tocar un *huayno de chuto*, bien de *chuto*—dijo entusiasmándose (Arguedas, *Los ríos profundos* 269).<sup>39</sup>

Gerardo es el hijo del comandante de la Guardia Civil; costeño, proveniente de Piura, pero, en el momento que aparece aquí en la novela, está destacado en Abancay. Arguedas comenta sobre la falta de comunicación que existe entre los costeños y los serranos; los costeños no entienden el quechua y esta carencia llega a convertirse y percibirse en los personajes como desprecio. Ernesto no es el único que se da cuenta de este desprecio; Romero deja de ser él mismo por el sentimiento de inferioridad que la imagen del costeño/la costa crea en él:

—No hay discusión—decía—. En la costa saben más que nosotros; tienen más adelanto en todo. [...]  
—No puedo tocar. No hay ánimo —me dijo Romero, cierta noche.  
—Sin ti no haría equipo, de nada. Y no conoces sino Andahuaylas y Abancay, y el camino—le dije.  
—¿Así que tú crees que en la costa no hay más adelanto?  
—Sí, creo que hay más adelanto. Pero ¿quién te gana a ti en salto largo? ¿Quién te pasa en la defensa? ¿Te pasa Gerardo? ¿No he visto cómo lo haces hociquear en el campo y la bola queda a tus pies?  
Romero era ingenuo, alto fuerte y creyente.  
Tocó *huaynos* en seguida, esa noche.  
—Casi te avergüenzas del *huayno* ¿no?—le pregunté  
—¿Será eso? —dijo (269)

En esta cita podemos ver la relación intrínseca entre el *huayno* como representante del alma de lo indígena y la incapacidad corporal de la producción musical: “No puedo tocar. No hay ánimo”. En su libro *Canto Kechwa* (1938), Arguedas también enfatiza esta relación: “En mis lecturas no encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos, que la poesía de estas canciones” (Arguedas, *Canto Kechwa* 1). Después de subirle el ánimo, Romero recupera su espíritu y empieza a tocar un *huayno*. Nuevamente los cantos surgen como un refugio. Aunque la obra es

---

<sup>39</sup> Chuto significa “Indio”.

principalmente en castellano; las inserciones de cantos quechuas muestran lo inservible que es el castellano para relacionarse con el mundo indígena y dar cuenta de su realidad.

Arguedas enfatiza estos momentos donde la oralidad quechua permeabiliza la narrativa en castellano. En el diálogo entre el Señor don Joaquín y Ernesto el uso del quechua es limitado a momentos de tristeza, ternura, euforia y locura: “y continuó desahogándose en quechua”, “El Chalhuanquino pretendió consolarlo; le hablaba en quechua”, “El chalhuanquino siguió hablando en quechua, rodeándonos, hacía bulla, pronunciando las palabras en voz cada vez más alta y tierna” (Arguedas, *Los ríos profundos* 82). También aparece en momentos de cólera, por ejemplo, cuando Palacitos habla con su padre: “Hablaban en castellano, pero cuando se irritaba, perdía la serenidad e insultaba en quechua a su hijo” (100). El quechua es el único idioma capaz de cruzar las fronteras físicas y divinas. Por ejemplo, tras la muerte de la *opa*, la cocinera reza el padre nuestro en quechua: “Ella lo sabía. Se arrodilló y empezó a rezar el Padrenuestro, en quechua” (278). El canto en quechua es un ritual en la novela, posee varias propiedades, entre ellas la comunicación con los seres que están más allá de nuestro alcance. Es por esto que se canta también en los entierros de los “indios”:

Las mujeres empezaban a cantar. Improvisaban la letra con la melodía funeraria de los entierros.

Mamay María wañauchisunki  
Tatay Jesús Kañachisunki  
Niñuchantarik' sek'ochisunki  
¡Ay, way, jiebre!  
¡Ay, way, jiebre! (304).

Mi madre maría ha de matarte,  
mi padre Jesús ha de quemarte,  
nuestro niño ha de ahorcarte.  
¡Ay, huay, fiebre!  
¡Ay, huay, fiebre! (304).

También con el poder de los cantos, Ernesto comenta que las mujeres podrían destruir la peste:

[...] cantarían o lanzarían un grito final de *harahui*, dirigido a los mundos y materias desconocidas que precipitan la reproducción de los piojos, el movimiento menudo y tan lento, de la muerte. Quizá el grito alcanzaría a la madre de la fiebre y la penetraría,

haciéndola estallar, convirtiéndola en polvo inofensivo que se esfumara tras los árboles. Quizá (304).

El uso de interjecciones en este canto resalta la expresión de sentimientos profundos de dolor y molestia “¡Ay huay fiebre!”. Usualmente estas interjecciones se utilizan en el lenguaje oral para materializar las acciones del hablante a través de las palabras ya que expresan emociones súbitas, de asombro, dolor, o molestia. Sin embargo, las vemos en el lenguaje escrito en la obra de Arguedas para manifestar el desahogo y así el lector puede palpar las reacciones de dolor de las mujeres.

Estas interjecciones literarias amplían los actos de improvisación sonora que percibimos en la novela. Según Lienhard: “surgen en el marco de una ‘puesta de escena’ que implican, además de la actuación de los ‘personajes’, la ocupación de un espacio y la inserción en el tiempo (astronómico, social, histórico)” (Lienhard, *La cosmología poética* 87). Lienhard sostiene que “tratándose de textos producidos y ‘recibidos’ en un régimen de oralidad, no podemos considerarlos como fijos o definitivos. En cada performatividad, los textos ‘latentes’ pueden sufrir modificaciones mayores o menores, desde la substitución de palabras o ‘frases’, pasando por un montaje diferente de las ‘estrofas’, hasta la incorporación momentánea de contenidos radicalmente nuevos” (88). Arguedas presenta estas “puestas en escena” en su narrativa incrustadas de interjecciones y recursos fonéticos para resaltar la producción oral que existe en estos escritos.

Para ampliar el concepto de performance en la novela me interesa traer acotación la noción del antropólogo Richard Bauman (1984) de “arte verbal” como un “fenómeno comunicativo” (Bauman, *Verbal Art as Performance* 11). Bauman enfatiza que, en toda performance, a pesar de su dimensión temporal o cualidad presencial, siempre emerge una “interacción social” in situ (43). El uso del lenguaje en el performance crea una cultura



emergente; “posiciones y temporalidades donde el artista puede usar diferentes modos de voz combinando la tradición, la práctica y el arte verbal y así, de esta manera, entender la totalidad de la experiencia humana” (48). Los cantos en la novela presentan una realidad; la oralidad y espontaneidad de estos permiten que se pueda traer a escena eventos importantes que están ocurriendo en el pueblo. El análisis de la oralidad a través del performance, conecta e incorpora la tradición oral al uso contemporáneo y permite la conversación de las voces indígenas y mestizas dentro del discurso hegemónico escrito. En la obra, la moza de la chichería le comenta a Ernesto que el maestro Oblitas va a cantar sobre doña Felipa: “Oirás pues al *Papacha* Oblitas—me dijo la moza, señalando al arpista—. De doña Felipa también va a cantar” (Arguedas, *Los ríos profundos* 232). Los eventos del momento son integrados a los cantos. Cuando la moza canta, Doña Felipa es perseguida por la Guardia Civil ya que acaba de robar la sal de la Salinera con la ayuda de las otras mujeres. La mestiza de la chichería incluye en su canto una estrofa sobre lo sucedido a doña Felipa—información que llega no desde una fuente oficial, sino por voces y chismes del pueblo:

Dicen que el *huayruro*, *huayruro*,  
no puede,  
no puede,  
¡cómo ha de poder!  
Por qué ha de poder  
¡huay! qué ha de poder  
el espantado *huayruro*  
con la mano de doña Felipa,  
con la fuerza de doña Felipa.  
*Huayruro*, *huayruro*,  
qué has de poder  
adónde has de huir  
De doña Felipa la mula  
las tripas de la mula  
de perder, te perdieron  
*Huayruro*, *huayruro* [...].  
*Huayruro*, *huayruro*  
y de qué, de qué habías sido hecho;

“Huayruros”, “huayruros”  
mana atinchu  
mana atinchu  
maytak’ atinchu  
Imanallautas atinman  
¡way! Atinman¡huay!  
manchak’ wayruro  
Doña Felipa makinwan  
Doña Felipa kallpanwan  
“Huayruroy”, “huayruro”  
maytas atiwak’  
maytas chinchanki  
Doña Felipa mulallan  
chunchul mulallan  
chinkachiyta chinkachin  
Huayruroy huayruroy [...].  
Huayruruy huayruruy  
imallamantas kaswanki

¡Huay! De plomo, sólo de plomo  
habías sido hecho  
¡Huay!, de excremento de vaca  
habías sido hecho (240-242).

¡Way!, titillamantas  
Kask'anki  
¡Way!, karkallamantas  
kask'anki (240-242).

Esta estrofa está dirigida a la guardia civil, a los cuales se les satiriza llamándolos *huayruros* y se les describe como hechos de plomo y de excremento de vaca. Asimismo, la astucia de la heroína doña Felipa que es capaz de huir y su destreza física ya que se enfrenta sola a los guardias.<sup>40</sup> Este performance surge como un acto de memoria colectiva y solidaridad; es también de protesta porque alaba las hazañas rebeldes e ilegales de su heroína aunque mantiene el humor.

Los cantos tienen un carácter difusor y creativo—muestran temas propios y ajenos, cultos y populares. La mestiza crea la letra de la canción en ese momento; al mismo tiempo tiene un deseo de difundir lo ocurrido, en especial las proezas y las estrategias que doña Felipa usa para evadir a los guardias—las tripas de la mula. Como lo menciona Lienhard, estas canciones surgen como formas espontáneas del pueblo; cambian y expresan diferentes sentimientos de acuerdo a la ocasión o “escena”. El narrador comenta: “La muchacha improvisaba ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico estaba igualmente lanzada a lo desconocido” (242). La espontaneidad de la letra persiste ya que al escucharse en la chichería es muy probable que esta información se traslade a través de los cantos a otros pueblos.

Según Jonathan Sterne, algunas herramientas sonoras creadas por la modernidad, la tecnología y la comercialización, como las grabaciones, radios y computadoras, han cambiado la manera de cómo escuchamos y describimos lo que escuchamos (290). Sterne comenta “las voces de los muertos ya no emanan de los organismos que sirven como contenedores de la auto-

---

<sup>40</sup> Según Huamán el “*huayruro* es una especie de frijol nativo, de color rojo y negro” pero también es el sobre nombre con que dicen en quechua a los guardias civiles, por el color del uniforme (Huamán, *Pachachaka* 324).

conciencia. La grabación es, por lo tanto, una tumba resonante que ofrece la exterioridad de la voz sin nada de su autoconciencia interna” (290). Estas herramientas llegan a brindar apoyo a nuestro sentido del oído haciéndolo más nítido, eliminando sonidos externos, añadiendo volumen, etc. Sin embargo, mediatizan el sonido ya sea extrayéndolo del momento, simplificándolo o condicionándolo, consecuentemente el ser humano se priva de la experiencia corporal con los sonidos directamente. Opino que la novela *Los ríos profundos* actúa como un *resonant tomb* (tumba resonante), utilizando el concepto de Sterne, una herramienta de grabación y almacenamiento de eventos y espacios perdidos en el pasado (290). En la novela, la música y los cantos se presentan como testimonios y expresiones de desfogue que resuenan con situaciones traumáticas del pasado.<sup>41</sup> La oralidad pone en escena un momento en el tiempo y ayuda a registrar eventos históricos de generación en generación. Estos se rememoran y materializan a través de la narración de la memoria en el presente y así se incorporan en la realidad y hasta en los procesos de cambio hacia un futuro.

A través del análisis de un marco interpretativo del performance, la oralidad se conecta e incorpora al uso contemporáneo y permite la conversación de las voces indígenas y mestizas dentro del discurso hegemónico escrito. Estas expresiones orales del lenguaje y sonoridades se pueden ver como interacciones comunicativas en la construcción social de la realidad. Los cantos tienen un carácter no oficial en la novela, ya que se representan oralmente en lugares marginales como la chichería y son escuchados en lugares públicos (en la protesta de las mujeres, en el patio del colegio). A pesar de ser cantados, en una temporalidad y espacio dejan un registro de la

---

<sup>41</sup> George Yúdice, “Testimonio and Postmodernism” *Latin American Perspectives*, vol. 18, no. 3, 1991, pp. 15-31. Según Yúdice, el testimonio es: “Una narración auténtica, contada por un testigo que es impulsado a narrar por la urgencia de una situación (guerra, opresión, revolución, etc.). Enfatizando el discurso oral popular, el testigo describe su propia experiencia como el representante de una memoria e identidad colectiva. La verdad es invocada para denunciar una situación presente de explotación y opresión o para exorcizar y corregir la historia oficial” (“Testimonio and postmodernism” 17).

participación artística y poética de los personajes. De esta manera abren espacios de poder a historias invisibles, cuentan lo silenciado, traen memoria, visibilizan y de alguna manera hacen un tipo de historia alternativa. Con los cantos, Arguedas rescata la memoria marginada, la voz de estos personajes periféricos y el potencial de lo que expresan. La moza de la chichería, por ejemplo, es una observadora de los hechos, que se cuestiona la representación y sustentación de la verdad histórica y por esto recurre a la construcción de una nueva historiografía a través del canto.

En la novela, los cantos aparecen en varios momentos de la vida de los personajes; cada acontecimiento está acompañado de un canto. Son expresiones de lo más íntimo del ser humano, sus emociones, los conecta con su pasado, los comunica con su alrededor, los identifica con algo simbólico y los unifica haciéndolos miembros de un pueblo. El performance sonoro de la obra ocupa los espacios marginales en la narrativa; la habilidad de hablar y entender el quechua de las canciones y los diálogos está limitada a los colonos y a los alumnos del colegio con descendencia indígena. Los cantos forman parte de la identidad quechua, la identificación de Ernesto con esta característica de la cultura, establece una desidentificación con la cultura dominante.<sup>42</sup> Los cantos constituyen una manifestación cultural de gran relevancia en la sociedad indígena. Al incluirlos en la novela, Arguedas trata de rescatar el legado quechua/indígena y el espacio simbólico del “indio” en su escritura.

Analizar las expresiones vividas y corporales como fuentes de conocimiento, contradice la epistemología occidental, donde la verdad solo puede ser adquirida a través de la prueba científica y observacional. Desde esta perspectiva existe un distanciamiento del ser humano con el mundo que lo rodea; es el conocimiento que dictamina las acciones de los seres humanos. En

---

<sup>42</sup> José Esteban Muñoz utiliza el término desidentificación para señalar una estrategia de supervivencia que utiliza el grupo minoritario como forma para resistir la negación o fobia de la esfera pública (557).

la obra, concluyo que Arguedas presenta otro tipo de epistemología donde iguala el conocimiento a la experiencia. Es a través de las interacciones entre la autoconciencia, las sensaciones y la percepción que se forma el conocimiento.<sup>43</sup> En *Los ríos profundos*, Arguedas posiciona su propia identificación e identidad andina y quechua y así revalora la práctica de la oralidad quechua para presentarlo como fuentes válidas y autorizadas de conocimientos y saberes. Aunque utiliza la escritura—construcción dominante—para abrir espacios, el autor nos relata la escena de manera que estas oralidades se presentan por sí mismas como conocimientos legítimos. La narrativa de Arguedas nos sugiere que el archivo y el repertorio son complementarios; ambos son capaces de transmitir información legítima y memoria colectiva.

---

<sup>43</sup> El filósofo Brian Yazzif Burkhart describe la epistemología nativa americana como: “El conocimiento está conformado y guiado por las acciones humanas, los enredos, los deseos y los objetivos. El conocimiento es lo que ponemos en uso. El conocimiento nunca puede separarse de la acción y la experiencia humanas” (21).

## Capítulo 2

### Ernesto, ¿un rapero en el siglo XXI?: La voz y los sonidos en el rap contemporáneo de Liberato en Lima, Perú.

La voz de los internos, la voz del Padre; la voz de antero y de Salvinia, la canción de las mujeres, de las aves en la alameda de Condebamba, *repercutían, se mezclaban en mi memoria*; como una lluvia desigual caían sobre mi sueño. La luz del sol suele aparecer en medio de las lluvias dispares que, por algún vacío de las nubes, y el campo resalta, brilla el agua, los árboles y las hierbas se quitan, iluminados; empiezan a cantar los pájaros. El hombre contempla indeciso *el mundo así disputado*, sacudido por el sol y las nubes tenebrosas que se precipitan (Arguedas, *Los ríos profundos* 89).

Como hemos visto en el capítulo anterior, el personaje de Ernesto está inserto en un entorno de oralidades y sonoridades distintas, disonantes y a veces hasta enfrentadas entre sí. En la obra *Los ríos profundos*, Arguedas le atribuye a Ernesto la capacidad única de entender y reunir estas voces y sonidos dentro de un solo receptor. En este trabajo situó al personaje ficticio de Ernesto de los años 50 como una visión a futuro de la construcción de un sujeto mestizo inmerso en una sonoridad heterogénea en la sociedad peruana.<sup>44</sup> Propongo entender a Ernesto como una metáfora del sujeto mestizo a plasmar: ¿Quién es el mestizo que vive inmerso en un performance sonoro polifónico y que experimenta un quiebre existencial entre espacios urbanos y rurales en la geografía y temporalidad del siglo XXI?

A esta pregunta le encontré un espacio de análisis durante uno de mis viajes a Lima en el 2014. Mientras viajaba en uno de los pocos autobuses que todavía no pertenecen al nuevo y “avanzado” sistema de transporte de la ciudad, un joven vestido con ropa holgada, un chullo en

---

<sup>44</sup> Se ha teorizado sobre las relaciones intrínsecas que se encuentran entre la niñez de Arguedas y el personaje de Ernesto, características como ser huérfano de madre, tener un padre abogado que viajaba mucho, la convivencia con los campesinos ‘indios’ a quienes ayudaba en las faenas agrícolas mientras su padre estaba ausente, entre otras. Para ese análisis ver: Carmen Alemany Bay, “‘Singularidades de José María Arguedas’ como Escritor”. *América sin nombre*, no. 13-14, 2009, pp. 160-167; Miguel Alvarado Borgoño, “El sueño de la comunicación en José María Arguedas: Lecturas de *Los ríos profundos*”. *Literatura lingüística*, no. 11, 1998, pp. 139-163; Gustavo Martines, “Espacio, identidad y memoria en *Los ríos profundos* de J. M. Arguedas”. *Humanidades Año VIII-IX*, no. 1, 2008-2009, pp. 43-58.

la cabeza y un pequeño altavoz en la mano, se le permitió subir al autobús y performar, al ritmo del rap<sup>45</sup>, la canción “Hip Hop Ruachkani” (estoy pensando/estoy recordando).<sup>46</sup> El autor de esta canción es Ricardo Flores, un joven rapero de San Juan de Lurigancho, Lima, más conocido como Liberato Kani<sup>47</sup> En este capítulo, hago un análisis lírico y sonoro de la producción musical y performativa de Liberato, principalmente de su primer tema “Hip Hop Ruachkani”, el cual lo llevó a ser reconocido como el más notorio representante del “rap en quechua” en el Perú.<sup>48</sup> Las letras de sus canciones están escritas en español y en quechua y nos hablan sobre su experiencia compleja de vivir en la urbe limeña “pluricultural” pero siempre insertando remembranzas y vivencias de su niñez en la sierra peruana. Sus canciones por lo general nos presentan dos universos dibujados, entrecruzados y recitados desde dos códigos lingüísticos. Esta combinación artística única—su astucia lírica y su polifonía heterogénea—ha tenido amplia acogida en el mercado cultural limeño y le ha permitido a Liberato avanzar exponencialmente en su carrera en relativamente poco tiempo. Liberato ha encontrado espacios proclives donde puede contar su historia y expresar su arte insertándose imaginativa y activamente en la sociedad peruana; ha pasado de cantar en las plazas públicas y en los buses de transporte público a presentarse en el teatro municipal de Lima y volverse docente en la Universidad de Ingeniería y Tecnología (UTEC).

---

<sup>45</sup> El rap, la expresión oral de recitar o cantar, es una de las representaciones del género del hip hop. El hip hop se representa de diferentes maneras: el rap que es la expresión oral de recitar o cantar; *DJing/turntablism* el talento musical y auditivo; el *break dance* que es el aspecto físico de la música; y el *graffiti* que es la expresión visual del hip hop. Para más información ver Jeff Chang, *Can't Stop, won't stop: A History of hip-hop generation* 1st ed, St. Martin's Press, 2005; Bayari Kitwana, *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*, Basic Books, 2008.

<sup>46</sup> Chullo, quechua ch'ullu, es un gorro con orejeras tejido en lana de alpaca u otros animales y en combinación con fibras sintéticas. *Esta prenda es* originaria del altiplano andino del Perú.

<sup>47</sup> Kani significa “yo soy” en quechua.

<sup>48</sup> La versión del 2015 se titula “Hip hop Rurachkani”; este cambio ortográfico se ha dado a causa de que Liberato perfeccionó sus conocimientos del quechua.

Tanto la lírica de las canciones de Liberato como su performance reflejan abigarramientos culturales (blanca-indígena), lingüísticos (castellano-quechua) y geográficos (ciudad-campo) que se asemejan a la experiencia y sentimiento de divisibilidad que siente Ernesto. Retomando el pensamiento de José María Arguedas, estos abigarramientos encuentran armonía en la “producción musical de espíritu”; la cual es posible en la expresión artística musical y estética del mestizo, ya que combina su herencia indígena y su apego a la cultura occidental.<sup>49</sup> Según Arguedas, es a través del arte que el ser humano se llega a conocer y entender y crea así una forma de resistencia ante la aplanante “modernidad”. Al expresarse artísticamente, el mestizo logra la continuidad de culturas y pueblos y se previene un avasallamiento de la cultura indígena, llegando así “a la expresión más absoluta de su propia intimidad artística; creando así la obra más peruana y universal [...]” (Arguedas, *Canto Kechwa* 19).

Para ampliar mi análisis, utilizo también la teoría del antropólogo Ludwig Huber sobre el impacto del consumo en las culturas e identidades andinas; las elaboraciones críticas sobre la experiencia quechua y mestiza de José María Arguedas; y el análisis estético-político de la socióloga Nitasha Sharma sobre el uso del hip hop como instrumento de poder colonial pero también de agencia y resistencia anticolonial (“Rap, Race, Revolution” 292). A diferencia de muchos críticos que entienden los parámetros de consumo como agentes homogeneizadores globales, Huber argumenta que el consumidor no debe ser visto como una víctima pasiva, al contrario, tiene la capacidad de elegir, adoptar o rechazar características de consumo en acuerdo con sus predilecciones personales o del grupo. Existe de esta manera una lucha por el control de significados en una cultura de consumo, donde se atribuyen simbolismos a los bienes materiales,

---

<sup>49</sup> Arguedas explora esta idea en profundidad en su libro *Canto Kewcha*.



ya sea en las expresiones de moda, de conducta, en los gustos musicales y en el lenguaje. Todas estas predilecciones consumistas se dan con el objetivo de relatar la construcción de una identidad. Tanto como Arguedas que entiende la naturaleza “ambivalente pero integrada” de las culturas, Huber argumenta que la “‘cultura de masa’ [es] en realidad un mosaico de micro-culturas, muchas de ellas creaciones populares genuinas” (22).

Me parece interesante incluir la teoría de Sharma ya que problematiza estos “mosaicos culturales” bajo estructuras jerárquicas imperialistas de poder. En su estudio sobre los hiphoperos surasiáticos en EE.UU. argumenta que hay un grupo de artistas “desis” que están realmente involucrados con el hip hop y no solamente con la moda del consumismo de este género; más bien se relacionan con la música en términos de “conciencia racial global” (*Hip Hop Desis* 4-5).<sup>50</sup> Estos raperos “desis” argumentan que no gozaron del privilegio de la normatividad blanca americana y por ende, sus experiencias personales se relacionan de manera más cercana con los mensajes de racismo expresados por los afroamericanos en el hip hop. Sharma analiza las diferentes maneras como la música y las estructuras imperiales se entrecruzan. En especial el hip hop, considerado “una música racial imperial que ha colonizado las mentes de las masas americanas y la lista de éxitos musicales”, es capaz de moldearse y ser utilizado por individuos como Liberato para producir un “hip hop anticolonial que desafía las condiciones de su opresión” (“Rap, Race, Revolution” 203). Sharma entiende el hip hop más allá de la apreciación y la producción musical, sino como un espacio de impugnación y negociación de identidades y desigualdades raciales existentes. A través del hip hop, los artistas “desis” encuentran similitudes con otros grupos raciales, creando así una solidaridad entre personas oprimidas que comparten una experiencia global de desigualdad racial. El hip hop “antiimperialista” va más allá de un

---

<sup>50</sup> Desi es un término usado para hacer referencia a las personas, culturas y productos del sur de Asia y de su diáspora. Esta palabra deriva del sánscrito (desá), que significa tierra o país.

espacio de consumo a proveer un espacio de empoderamiento y politización, ofreciendo una episteme para entender el racismo de estos grupos marginalizados. De esta manera, ya no se distingue el hip hop únicamente desde la experiencia afro americana de opresión sino desde una experiencia compartida de desigualdad a lo largo de minorías marginalizadas. De la misma manera, Sharma analiza como los “desi” han incorporado sonidos y letras de influencia del sur asiático creando un hip hop único de ellos, relacionado con la experiencia inmigrante, las relaciones transnacionales y los legados coloniales (*Hip Hop Desis* 234-235).

Utilizando estas teorías, analizo la construcción identitaria de Liberato, a través de su lírica, performance y producción musical. Me interesa entender si después de 50 años de la obra germinal *Los ríos profundos* de Arguedas, ¿podemos afirmar que hemos llegado a una producción cultural sonora y musical de espíritu? ¿Poseemos un arte “en el que se reconoce y se siente toda el alma y la sensibilidad de un pueblo” dentro de una sociedad peruana con una larga data de reproducción de relaciones coloniales, imperialistas y racistas? y ¿qué entendemos de la sociedad peruana a través de Liberato como un “producto de consumo”, que ha sido ampliamente aceptado entre diferentes grupos, abriéndose y escalando espacios?

### **Consideraciones teóricas**

La irrupción masiva de nuevas tecnologías plantea nuevos escenarios de interacción entre los individuos y las instituciones del mercado. La influencia del mercado abarca ahora más allá de los sistemas de producción y distribución de un producto a nivel económico. Actualmente el individuo tiene cada vez un papel más activo en la producción y consumo de bienes; sus predilecciones por un producto no solo se basan en satisfacer necesidades materiales, sino que inventan y construyen identidades en base a estas predilecciones. A través de su estudio de campo de los casos de Ayacucho en Perú y de El Alto en Bolivia, Huber analiza cómo los

“bienes y servicios son utilizados para crear estilos de vida y de esa manera adquieren significados simbólicos, más allá de su valor de uso material” (24). Es así como se le atribuye al consumidor un papel más complejo y decisivo donde los bienes no opacan al individuo sino más bien estos adquieren referentes personales. Para apoyar esta idea Huber cita al británico Alfred Gell, quien afirma que los bienes “dejan de ser bienes naturales que pueden ser poseídos por cualquiera e identificados con cualquiera, y se convierten en atributos de una personalidad individual, en insignias de identidad, y significadores de relaciones y obligaciones interpersonales específicas” (Huber 25).

Según lo argumenta Huber, la pertenencia a un grupo se da al elegir entre los bienes a poseer, es así que consecuentemente se pierde un sentimiento de apego a una sola comunidad ya que el individuo tiene la opción de pertenecer y compartir con múltiples redes sociales a nivel global. Huber llama a esto comunidades y culturas desterritorializadas, ya que argumenta que: “en vez de comunidades territoriales ahora encontramos ‘comunidades interpretativas de consumidores’ es decir, ‘conjunto de personas que comparten gustos y pactos de lectura respecto de ciertos bienes (gastronómicos, deportivos, musicales) que les dan identidades compartidas’ (García Canclini 1996 a: 12)” (28).<sup>51</sup> Estas culturas desterritorializadas “que atraviesan transversalmente las localidades” comparten elementos culturales comunes en diferentes lugares del mundo, haciendo así que las culturas locales se diversifiquen; lo cual “significa que la idea de culturas monolíticas y comunidades integradas, a la cual la antropología debe su existencia como disciplina académica, se ha agotado” (108).

---

<sup>51</sup> Según Huber: “Maffesoli (1996) y Bauman (1992) llaman a estos grupos volátiles “neo-tribus”, grupos electivos reconocibles a través del estilo de vida compartido de sus miembros. A diferencia de las comunidades más tradicionales, estas neo-tribus no se dejan entender a través de sus características socioeconómicas o socio-demográficas, puesto que la pertenencia es voluntaria, transitoria y consecuencia de una elección personal (Warde 1997:17)” (Huber 29).

Sobre este punto de vista, Sharma entiende estos entrecruzamientos entre diferentes localidades desde su relación con “innumerables vínculos históricos, globales y trans-raciales que resultan de la opresión contra los grupos vulnerables” (“Rap, Race, Revolution” 296). Muchos de los raperos utilizan la “represión de sus comunidades locales y la conectan con las corrientes de opresión imperial en el extranjero” (304). Sharma entiende que estas jerarquías raciales y coloniales y hasta incluso imperiales o/y imperialistas substituyen la escena del mosaico global de culturas descrito por Huber. Según Sharma, este “mosaico multiculturalista” está condicionado y alienado con historias y legados imperialistas que regulan el poder. Por ejemplo, en la era multicultural neoliberal donde este “mosaico de culturas” se instaura por la relación entre “lo tradicional” y “lo moderno”, obviamos entender que estos sistemas políticos, económicos y culturales, imponen una serie de parámetros racistas que regulan el comportamiento de los sujetos y el colectivo. Como lo explica también Cornejo Polar, estas relaciones con la “modernidad” se dan de manera impuesta: “su inmersión en la historia, lo que permite que, así como “entra y sale de la modernidad” también se pueda—de algún modo—entrar y salir de la hibridez, aunque estos tránsitos no siempre obedezcan a las necesidades, o a los intereses o a la libertad de quienes los realizan” (“Mestizaje e hibridez” 868).

Los cholos y las cholas siempre existen en una confluencia entre lo tradicional y lo ‘moderno’, lo local y lo foráneo; “donde se mezclan ‘dos fuerzas equivalentes en seducción: el mundo de los padres, poblado de polleras, sombreros aymaras, cerveza, mixtura y abrazo comunitario, y el de la globalización, lleno de consumos caros, blue jeans, simulacros, comidas rápidas, ropa estafalaria, sexo libre, música en inglés y discursos como rascacielos (Archondo 2000a: 68)” (Huber 101-102). Según Huber cuando los jóvenes salen de sus hogares familiares tradicionales andinos y se exponen a la cultura globalizada ya sea por buscar trabajo o por

integrarse al mercado, “traen ‘vientos de cambio’ a su cultura madre, pero, al parecer, [estas experiencias] ‘no le desordena[n] el disco duro’ (Archondo 2000:74)” (105). Como vemos, la globalización crea gran diversidad y una “multiplicidad inédita de estilos de vida” que contradicen la idea de una homogeneización cultural globalizada. Esta gran diversidad crea una interacción entre lo global y local y produce “constelaciones sociales y culturales únicas y distintas formas de modernidad” (109). Utilizo la teoría de Huber para identificar las diferentes maneras cómo a través del consumo las sociedades se adaptan en un mundo globalizado y asimismo entender la identidad y el arte de Liberato como un posicionamiento que emerge en sociedades no occidentales heterogéneas como la peruana.

De la misma manera, un tema recurrente en la narrativa de José María Arguedas fue la problemática de la continuidad de la cultura andina en el presente. Arguedas, un apasionado antropólogo y etnomusicólogo de origen quechua, se interesó en documentar los cambios culturales que experimentaban las comunidades andinas ante el proceso de modernización en la primera mitad del siglo veinte, entre ellas: las comunidades de Puquio, el Valle del Mantaro, Huamanga, etc. Ante esta disyuntiva, Arguedas presenta al mestizo como clave para mantener y perdurar las culturas tradicionales andinas ante la avasallante realidad de la “modernización” y sus resabios opresores. Es a través del arte y del valor del sentido estético que el mestizo es capaz de traer su herencia cultural y convivir inmerso en una heterogeneidad cultural, sonora y social. Logrando así una “producción musical de espíritu”. Sobre esto Arguedas comenta:

Ese arte expresará las emociones, todos los sentimientos del alma indígena, con lo que éstos tienen de más hondo y propio, y será la realización del ideal estético de un pueblo que ha logrado conservar, a través de varios siglos de persecución, sus principales características raciales, lo más íntimo de su personalidad espiritual (Arguedas, *Canto Kechua* 20).

Para expandir esta idea, traigo acotación el estudio del etnomusicólogo Raúl Romero quien analiza el trabajo etnográfico de Arguedas sobre los mestizos del valle del Mantaro. Romero, siguiendo la perspectiva de Arguedas, propone entender las identidades raciales y culturales como “identidades móviles” que se construyen, fluyen y se inventan social e históricamente (“De-Esencializando” 166).<sup>52</sup> De esta manera, “el ser moderno es uno de los principales atributos del ‘ser wanka’.”<sup>53</sup> La ‘modernidad’ no existe de ninguna manera como una amenaza a una identidad regional distintiva, sino más bien como una garantía de que la región será capaz de sostenerse con orgullo en el contexto de las tendencias nacionales e internacionales” (173).<sup>54</sup>

Dentro de esta “modernidad”, las identidades culturales no deben ser concebidas bajo parámetros de territorialidad; ya que “el riesgo de esencializar y fijar la identidad regional del valle ‘en’ el valle tanto como decodificar otras influencias culturales en el sentido de pertenecer a otros espacios es grande y quizás inescapable” (174). Es así que al entender a las identidades culturales como ‘movibles’ nos permite una mayor y diversa producción cultural: “las jóvenes generaciones, siguiendo el camino de las anteriores, pueden experimentar y asumir otras prácticas culturales sin necesariamente renunciar a una identidad ‘wanka’” (174). La perspectiva de Romero apoya el desarrollo de artistas como Liberato, ya que propone que estas “identidades experimentales” asumidas por generaciones jóvenes “reafirman sus propias identidades

---

<sup>52</sup> Esta perspectiva desacredita las “visiones primordialistas” de la práctica común en la etnografía andina, la cual “esencializaba los contenidos culturales de unidades étnicas” y situaba al indígena en constante conflicto, e incapaz de funcionar dentro de la modernidad (Romero, “De-Esencializando” 166). Analizando el trabajo etnográfico de Arguedas sobre el mestizo, Romero comenta: “el mestizo del valle no era el individuo atormentado y torturado que ha sido representado por muchos como el prototipo del mestizo andino, sino más bien un individuo orgulloso, alegre e incluso económicamente exitoso, partícipe de una cultura tradicional y popular altamente creativa y dinámica” (164).

<sup>53</sup> Wanka se refiere a un pueblo y grupo étnico que se originó en el año 1200 hasta el año 1460. La región que ocupaba es actualmente conformada por el departamento de Junín. Este pueblo se caracterizó por tener un carácter belicoso (Parsons & Matos Mendieta 41-45)

<sup>54</sup> Tanto para Arguedas como Romero, el mestizaje no es solo un proceso racial, sino cultural. En el caso del Valle del Mantaro, el capitalismo moderno se domestica ya que los pobladores “se apropian de las herramientas necesarias para negociar con el mercado en el mejor de los términos” y así lograr “integrar sus economías familiares locales al sistema nacional de una manera creativa e imaginativa” (Romero, “De-Esencializando” 164).

culturales colectivas y sus diferencias generacionales privadas con relación a las antiguas generaciones” y en esa capacidad pueden “probar diferentes sonidos, conductas y filosofías musicales, en el camino de redescubrir su propia identidad regional” (174).

### **El artista mestizo como un “nexo”**

El mestizaje en varios países emerge como solución identitaria dentro de los proyectos estatales-nacionales latinoamericanos del siglo 20. Con el mestizaje se buscaba una asimilación occidental criolla y la negación del pasado “indio”, creando así categorías binarias de inclusión forzosa que se forman en la exclusión de sus partes. El discurso del mestizaje ofrece según el crítico Antonio Cornejo Polar “imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia” (“Mestizaje e hibridez” 867). Es entonces bajo estos estándares de construcción de “lo nacional” que lo indio, lo negro, y en general lo no-criollo se ven relegados a ser asimilados; sin embargo: “al reclamar retóricamente que las mejores características de estas culturas ‘oprimidas’ o la raza han sido incorporadas a la ‘cultura nacional’, el discurso del mestizaje elimina gran parte de la justificación intelectual de resistencia amerindia o negra contra esta cultura” (De Castro 22).

El proyecto del mestizaje que presenta Arguedas es uno “novedoso, abierto y crítico” (Úzquiza González 305). La descripción del mestizo que presenta Arguedas no esencializa al sujeto ni romantiza esta unión recalcitrante de culturas diversas. De la misma manera, el mestizaje que propone el autor no borra violencias y pasados; y posiciona al mestizo en una historia transcultural, de desigualdades sociales, raciales, culturales y lingüísticas (305). Según Arguedas:

Durante siglos, las culturas europeas e india han convivido en un mismo territorio en incesante reacción mutua, incluyendo la primera sobre la otra con los crecientes medios

que su potente e incomparable dinámica le ofrece; y la india defendiéndose y reaccionando gracias a que su ensamblaje inferior no ha sido roto y gracias a que continúa en su medio nativo; en estos siglos, no sólo una ha intervenido sobre la otra, sino que como resultado de la incesante reacción mutua ha aparecido un personaje, un producto humano que está desplegando una actividad poderosísima, cada vez más importante: el mestizo. (*Formación de una cultura* 2).

Para Arguedas el mestizo, tiene la posibilidad de acceder a ambos mundos porque es parte de esta intersección y así mismo posee una sensibilidad única que le permite valorar la cultura del mundo quechua andino y el mundo hispánico. Arguedas plantea una nueva reflexión del papel del mestizo distinta para esa época. Por ejemplo, desde la perspectiva del historiador Carlos Daniel Valcárcel, el mestizo “no ha cristalizado, no ha podido cuajar sino apenas como borroso elemento de la clase media” [y] “padece la doble tragedia de dos almas irreconciliables y el doble rechazo de los de arriba. y de los de abajo”.<sup>55</sup> De lo contrario, Arguedas ve en el mestizo la continuidad de la idea de una nación, capaz de integrar elementos complementarios de la cultura, las lenguas nativas y la cultura hispánica occidental.<sup>56</sup> Sobre esto Arguedas comenta:

Demuestra esta cultura [cultura mestiza] una excelente capacidad para la asimilación de valores y para la convivencia con grupos de cultura distinta y mejor armada que la suya. Ha sido esa su razón de aparición y su hábitat social: permanece entre dos corrientes, tomar de las dos cuanto podía convenir a su naturaleza bivalente y sin embargo bien integrada, como lo está frecuentemente el indio, y como se ha demostrado que está, y de la manera más inerte, el hombre de las clases señoriales de las antiguas ciudades hispanoindias del Perú (“Formación de una cultura” 172).

Según Arguedas, en el caso de Huamanga, fue la cultura mestiza la que logró “evolucionar manteniendo su personalidad sin dejarse avasallar por entero y absorber” (171). La cultura andina y la mestiza se han visto contantemente amenazadas por la cultura occidental la cual “es ‘cruel’, pero ella avanza sin que nadie pueda contenerla” (185). Esta generalizada

---

<sup>55</sup> Citado por Arguedas, José María, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1975, pp. 3.

<sup>56</sup> Arguedas también criticó al indigenismo mestizo: “me siento tan indignado—dijo—con la visión [desfigurada] que autores como López Albújar o V. García Calderón [y detrás el criollista Riva-Agüero y sus idílicos “Paisajes peruanos”] daban del indio, tan extraño, tan defraudado, que consideré que era indispensable hacer un esfuerzo por describir al hombre andino tan cual era y tal y como yo lo había conocido” (Úrquiza Gonzáles 304).



perspectiva vaticina una colonización cultural completa a través de los medios de comunicación ya que estos condicionan la mentalidad del pueblo latinoamericano (186). Ante esta idea, Arguedas propone un imaginario nacional perfilado en una formación artística (Rebaza Soralez 51). Arguedas argumenta que, al mismo tiempo de la expansión cultural occidental se ha dado un movimiento diferente, en el cual se ha optado por ser “original y auténtico”. Esta propuesta tiene su base en el artista “nacionalista” quien se logra formar a través de la “confluencia originalísima de elementos prehispánicos y occidentales” (Arguedas, *Formación de una cultura* 187).

La propuesta de Arguedas indica que son los artistas y creadores los que se pueden imponer a los patrones y modelos de conducta de la “empresa colonizadora” (Pinilla 321). Arguedas ejemplifica esta idea al describir el talento artístico del escultor de retablos Don Joaquín y su “sólida integración de su cultura y su alto grado de aproximación al hombre de ciudad”; la cual le ha permitido alcanzar “una perfecta adecuación de sus medios técnicos y de su inspiración a las nuevas necesidades de su oficio, a la nueva y compleja clientela ganada sorpresivamente en la capital de la República” (Arguedas, *Formación de una cultura* 169). Además, la valoración de las artes como medio para entender a los pueblos y sociedades se ve reflejada en el extenuante trabajo de recolección y recopilación que hace Arguedas por muchos años.<sup>57</sup> La importancia del arte estético también se ve plasmada en su obra *Los ríos profundos*. La apreciación del artista como recopilador y conocedor de manifestaciones culturales y archivos testimoniales se ejemplifican en el personaje del Papacha Oblitas. A este personaje se lo describe como viajero y conocedor ya que “habría estado en mil fiestas de mestizos, señores e indios; y si le decían Papacha no podía ser sino porque era un maestro, un maestro famoso en centenares de pueblos” (Arguedas, *Los ríos profundos* 142). El Papacha Oblitas posee una “sensibilidad

---

<sup>57</sup> Ver Juan Javier Rivera Andía, “El ‘saber artístico’ de un antropólogo y el estudio de la cultura en el Perú. A propósito de una obra olvidada de José María Arguedas”, *Anthropologica*, vol. 29, no. 29, 2011, pp. 143-154.

artística”, tiene un deseo por conocer y adentrarse en las culturas en el Perú sin prejuicios, es capaz de movilizarse entre ellas y consecuentemente, su arte se presenta como un instrumento de continuidad de la cultura andina. Según la socióloga Carmen María Pinilla es la “función particularizante y liberadora” que Arguedas le asigna al arte, que le permite al artista ser un vínculo intercultural: “en la medida en que el arte exprese auténticamente el mundo interior y el mundo exterior del artista, puede su creación liberar al pueblo del poder de la empresa colonizadora y mantener viva a una comunidad” (Pinilla 322).

Desde la visión de Arguedas, el arte ofrece resistencia ante la campaña abarcadora y homegeneizante de la “empresa colonizadora” que “por medio del cine, de la televisión, de la radiodifusión, de millones de publicaciones, trata de condicionar la mentalidad del pueblo latinoamericano” (Arguedas, *Formación de una cultura* 186). Estos núcleos de poder son los que “determinan inevitablemente la apertura de nuevos canales para la difusión más vasta de las expresiones de la cultura” (187). Entonces a modo de conclusión, podemos aseverar que, para sobrevivir dentro de esta empresa modernizante, debemos dejar de lado el desarraigo y crear una fuerte conexión con “las traiciones nacionales, con [el] arte popular, con [el] arte típico o criollo” (188). Y la única manera de conseguir la continuidad de la cultura y de la comunidad es actuando desde adentro, siendo parte y teniendo acceso a los mismos medios de comunicación de masas.

Arguedas explica este argumento en el siguiente párrafo:

Los instrumentos más eficaces por medio de los cuales se intenta condicionar la mentalidad de las masas y desarraigarlas de su tradición singularizante, nacionalista (la radio, la TV., etc.) se convierten en vehículos poderosos de transmisión y de contagio, de afirmación de lo típico, de lo incolonizable. El creador tradicional y el creador que domina los medios de expresión ‘occidentales’ mantienen, así, un vínculo profundo no avasallable para bien del destino de sus propias naciones y de las *mismas naciones* donde se han organizado los grandes consorcios, muchos de los cuales parecen haber olvidado que el hombre tiene de veras alma y ella muy raras veces es negociable (188).

Arguedas ha sido un asiduo defensor de la potencialidad de la cultura andina para adaptarse y mantenerse vigente con la posibilidad de encontrar una confluencia armónica entre las tradiciones culturales, la “modernidad” y los procesos de cambio. Es el artista mestizo con su herencia diversa, quien es capaz de llegar a un conocimiento íntimo de su ser y al mismo tiempo producir una representación externa de este. Desde este análisis teórico me interesa explorar la construcción identitaria del rapero Liberato, teniendo en cuenta sus dicotomías culturales, lingüísticas y geografías y, cómo estas se entretajan con los procesos de la globalización y los procesos del mercado para mostrar-crear este mestizo heterogéneo.

### **Ascendencia económica y construcción identitaria**

Más conocido como Liberato Kani, (en español “Soy Liberato”); Ricardo Flores (23) es un estudiante de educación con la especialidad en historia en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, conocida como La Cantuta en *La Cantuta-Chosica*, Perú.<sup>58</sup> Ricardo nació en Lima siendo sus padres oriundos del departamento Apurímac, situado en la sierra meridional del país, en la vertiente oriental de la Cordillera de los Andes. Su padre es Lourdio Ildibrando Flores Aiquipa, músico y compositor de Toril<sup>59</sup>, cuyo nombre artístico es Picaflor de Umamarca y su madre fue Teodora Carrasco Urpi.<sup>60</sup> Desafortunadamente, a los

---

<sup>58</sup> La Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, más conocida como La Cantuta, nombre dado por la zona en la que se encuentra, fue fundada en 1822 como centro de preparación de docentes, y logró el estatus de universidad en 1965. Esta universidad ha sido a través de los años vista como centro de cultivo de políticas radicales, ya sea por su ubicación en una zona empobrecida alejada del centro de Lima o por la politización de su enseñanza. Una de estas consecuencias fue la masacre de La Cantuta, ocurrió el 8 de julio de 1992, cuando un profesor y nueve estudiantes fueron secuestrados y desaparecidos por el Grupo Colina, un grupo de represión paramilitar clandestino dirigido por el gobierno de Alberto Fujimori.

<sup>59</sup> El toril es un género musical que se toca principalmente en el departamento de Apurímac, en las provincias de Grau, Ayacucho, y Cotabamba. En esta música se exaltan las cualidades del ganado vacuno, en especial del toro por su fecundidad; es un acto de homenaje a los toros que van al matadero o a la corrida.

<sup>60</sup> La presencia del núcleo familiar paterno, en especial su abuela tuvo gran influencia en su deseo de aprender el lenguaje. La oralidad tiene gran importancia en la familia de Ricardo, empezando por su tío abuelo, Tito Vargas Anca, quien fue uno de los pioneros de la locución radial en Andahuaylas con el programa “Aires Andinos del Perú”, quien coincidentemente fue amigo de José María Arguedas. De la misma manera, su abuelo Don Ricardo Flores Huamani del distrito de Tumayhuaraca en Umamarca, fue músico y cantante de huaynos, carnavales y toriles. Así como su padre Lourdio Ildibrando Flores Aiquipa, conocido artísticamente como Picaflor de Umamarca, es un

nueve años Ricardo queda huérfano de madre y es enviado por su padre a vivir con sus abuelos paternos a la ciudad de Andahuaylas. En Andahuaylas, permanece un año ayudando en el trabajo de campo a sus abuelos y yendo a la escuela; durante este tiempo es por necesidad que aprende a hablar quechua ya que no podía comprender a sus profesores, compañeros y a sus abuelos. Mientras en Lima, su padre se vuelve a casar y tiene dos hijos. Por su propia decisión, a los 10 años Ricardo regresa a Lima y estudia en el colegio Javier Heraud de San Juan de Lurigancho. Fue en la secundaria cuando se junta con un grupo de amigos y ahí es donde comienza a conocer el hip hop y a improvisar al ritmo del beat box.<sup>61</sup> Primero él y un amigo empezaron haciendo *beat box*—sonidos musicales con la boca—acompañando a cantantes de rap.<sup>62</sup> A través de videos en YouTube conocen a grupos de diferentes países y aprenden a rapear, con lo cual deciden ya no solo acompañar sino también ellos crear sus propios temas.<sup>63</sup> En el 2007, Ricardo en

---

renombrado cantante y músico de arpa y violín, uno de los principales expositores del toril en el Perú. Entre sus temas más conocidos está “El soltero”, y “La trampita”. El talento artístico ha pasado de generación en generación, llegando hasta Liberato, que es uno de los mejores representantes del rap en quechua en el Perú (Sumacc Taky Flores).

<sup>61</sup> En el Perú, las primeras demostraciones de hip hop que llegaron en los años 80 fueron a través de los medios de comunicación. Programas de entretenimiento como “Triki Trak”, hacían concursos de talentos donde grupos de b-boys ejecutaban coreografías de *break dance*, copiando a los grupos norteamericanos (Jones 6). El “Triki Trak” fue un programa de entretenimiento que tenía un formato de juegos, performances y concursos de baile de cinco horas los domingos dirigido por los co-conductores y esposos Luis Angel “Rulito” Pinasco y Sonia Oquendo. Estos programas de televisión no sólo entretenían a los televidentes, sino que llenaban de regalos a quienes participaban en sus concursos y a aquellos que intervenían a través de llamadas telefónicas. La televisión proveía un escape de la realidad convulsionada que vivía el país entre los años 80 y 2000. Durante esta época, el Perú vivió una guerra interna entre el estado y los movimientos revolucionarios Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y Sendero Luminoso. El desarrollo del hip hop en el Perú comparte su historia con “una década de sangriento conflicto interno y la [...] implementación de políticas económicas neoliberales y la apertura del país a inversiones extranjeras, turismo y proyectos de desarrollo bajo el gobierno autoritario de Alberto Fujimori” (7). Fue en la década de los 90 que el rap da un paso al frente y se empieza a escuchar la influencia del rap estadounidense en producciones peruanas, como por ejemplo en canciones como: “El Cangrejo” de Arena Hash y “Brujería” de Naysha en 1991 (Iskaywari).

<sup>62</sup> Los dos últimos elementos del hip hop: el *graffiti* y el *turntablism*, no han sido tan desarrollados como el baile y el rap. El *graffiti* se empezó a ver en los barrios de clase media y media alta de Lima a mediados de los años 90, y poco a poco se fue extendiendo a otros sectores sociales (Iskaywari). Por otro lado, *djying*, como lo comenta uno de los pioneros del rap, Fakir, a pesar de haber creado buenos representantes, su difusión ha sido limitada en especial por el costo del equipo necesario.

<sup>63</sup> A mediados de los años noventa, la reestructuración neoliberal en el Perú trajo la expansión de tecnologías de información y comunicación incluyendo la expansión de negocios informales de cabinas de Internet. Las cabinas de Internet surgieron como una necesidad de un ingreso adicional familiar, usualmente en la sala o en el garaje de una casa donde se ponían varios computadores y se rentaba el acceso al Internet. Estos espacios se volvieron centros de

compañía de Luis Ungido forman el grupo Quinta Rima y surge así Liberato, formando así también parte de la corriente de hip hop del Perú. Con este grupo realizan varios temas y se presentan en plazas, movidas y en los buses de transporte público. Es importante notar que estos cantantes son autodidactas. A través del uso de la Internet y los videos de YouTube, el grupo aprendió a hacer mezclas de beat box, el diseño gráfico para las maquetas musicales, el marketing, la producción y la venta de su producto. Todos sus esfuerzos fueron autodidactas y autogestionados, por ejemplo, tenían que pagar veinte nuevos soles para rentar por una hora un pequeño estudio de grabación.



Img. 1: Liberato Kani cantando en los micros (Ayni Producciones).

Fuera del ámbito del rap y las movidas, algunas radios le han brindado pequeños espacios para expresar su arte, por ejemplo, la radio San Borja y la radio de la Universidad San Martín. En el 2014, Liberato audicionó para el programa de televisión “Perú tiene talento”, pero desafortunadamente no fue elegido.<sup>64</sup> En los últimos años, Liberato ha decidido seguir una

---

sociabilidad urbana en especial entre jóvenes, ya que permitía el acceso a computadoras y a conexiones de Internet hasta para las clases más bajas que no podían tener una computadora en sus casas (Jones 7-8).

<sup>64</sup> Liberato se presentó en la tercera y última temporada del programa “Perú Tiene Talento” en setiembre del 2014, interpretando la canción “Hip hop Ruachkani”. Este programa de televisión peruano de talentos es parte de la franquicia internacional *Got Talent*, y fue emitido por el canal Latina Televisión. Durante su presentación, los jueces votaron que “no” antes que Liberato terminara la canción. En especial el jurado y comediante Pablo Villanueva, más conocido como Melcochita, hizo una imitación burlona de Liberato mientras duró su presentación. La única jueza que se presentó ecuánime fue Dina Paucar, una cantante de folklore peruano (Angelitotv Sanchez).

carrera como solista, cambiándose el nombre a Liberto Kani. Su gran esfuerzo y deseo de superación lo llevó a ser el telonero de los grupos La Sarita<sup>65</sup> y Uchpa<sup>66</sup> el 9 de abril del 2015 en el Gran Teatro Nacional. Este fue un concierto histórico ya que juntó bajo un mismo lugar, tan prestigiado, las dos bandas más exitosas del rock-fusión peruanas.



Img. 2: Concierto “Escúchate Perú. Oído a tu sangre” (LiberatoKani. *LiberatoKani – Photos*).

Liberato mantiene fuertes lazos con la comunidad rapera de Lima y manifiestan gran responsabilidad social. El hip hop en el Perú ha evolucionado a través de los años, volviéndose un movimiento cada vez más organizado que no sólo incluye objetivos artístico-musicales si no propuestas sociopolíticas con el objetivo de concientizar a los jóvenes, los barrios y a las comunidades.<sup>67</sup> Liberato está constantemente colaborando con otros compañeros de rap, presentándose en las diferentes movidas u organizando eventos. En el 2016 organizó un micro libre “Hip Hop Ruachkani” que lo tradujo como “Sí, estoy haciendo”; este evento lo hizo en honor a José María Arguedas con el objetivo de promover el arte de acción informativa social,

---

<sup>65</sup> La Sarita es una banda de rock fusión peruana formada en el distrito limeño de El Agustino en 1997.

<sup>66</sup> Uchpa es un grupo de rock en quechua, formado en 1993 en Ayacucho.

<sup>67</sup> Un ejemplo de la organización comunitaria es el Bloque hip hop, “una confluencia de organizaciones que nacen desde el hip hop que trabajan con la finalidad de poner a los jóvenes en la toma de decisiones político-económicas a través de proyectos comunitarios, la educación, la educación popular, la autodefensa, la recuperación de espacios públicos y la justa protesta en las calles” (Iskaywari). Es imperativo mencionar la alta organización barrial que ha nacido de este género musical. Los hiphoperos se han organizado localmente, de acuerdo a sus distritos y provincias, creando así fuentes de comunicación y fuertes conexiones de apoyo entre los diferentes colectivos y organizaciones. Para una lista detallada de los nombres y ubicación de los colectivos y organizaciones ver: <http://todoparalacabeza.blogspot.com/2015/06/una-historia-del-hip-hop-en-el-peru.html>

cultural y poética.<sup>68</sup> Su eslogan invocó la esencia de su arte “con variedad de temáticas en escena, pero con un solo sentido el expresarse libremente lo que sentimos, la voz del pueblo con buen mensaje en distintos *estilos* pero siempre con el emblema nacional en el pecho y en la mente.

La audiencia y los espacios en los que Liberato actualmente se presenta han cambiado en los últimos años. Sus presentaciones han pasado a incluir no solo presentaciones musicales sino conversatorios y talleres académicos en diferentes universidades en Lima y en el Perú, entre ellas la Universidad la Católica, UTEC, Universidad Nacional de San Marcos, entre otras. Por otro lado, su arte ha sido reconocido por campañas que promueven la creación artística y la defensa del patrimonio cultural, como por ejemplo cuando fue partícipe del lanzamiento de “Puerto Cultura” auspiciada por el Ministerio de Cultura en la huaca Tambo Inga.<sup>69</sup> También con el lema “Quechua es resistencia” ha sido auspiciado por reconocidas empresas como Movistar y el periódico *El Comercio*, entre otras. Cabe resaltar que, en el 2017, Liberato tuvo su primera presentación fuera del país, en Alemania, invitado por La Comisión de Promoción del Perú para la Exportación y el turismo (PROMPERU), durante el lanzamiento mundial de la marca “Superfoods Perú”.<sup>70</sup> En el 2018, Liberato se ha presentado en el evento nacional del “Día de la lengua materna” organizado por el Ministerio de Cultura del Perú el 21 de febrero. Este evento promocionaba la discusión y reflexión en torno a temas de intereses vinculados a las lenguas

---

<sup>68</sup> Micro libre se refiere a espacios donde raperos se juntan para presentar su arte, hacer improvisación y tener batallas líricas.

<sup>69</sup> Huaca es un término en quechua que se utiliza para designar un lugar sagrado. Las huacas han sido designadas como patrimonios monumentales y arquitectónicos nacionales.

<sup>70</sup> Esta presentación se dio durante el desarrollo de Fruit Logística, una feria de alimentos que reunió a 3.100 exponentes de 86 países y más de 70.000 compradores y visitantes de más de 130 naciones. El objetivo del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR) para este evento fue posicionar los alimentos peruanos en el mercado global enfatizando sus importantes propiedades nutricionales (Mincetur).

indígenas, los derechos lingüísticos y los avances en su implementación por parte del Estado.<sup>71</sup> Definitivamente no le estoy haciendo justicia al solo poder mencionar algunos de los logros de Liberato en este ensayo. Es realmente impresionante como su carrera ha crecido de tal manera que de empezar con un pequeño parlante cantando en las plazas de Lima, sea ahora reconocido por organizaciones nacionales y su presencia evoque toda una marca de valoración, revitalización y resistencia de una cultura y del lenguaje quechua.

A través de un análisis lírico y performativo de Liberato, me interesa explorar cómo el rapero enmarcó y construyó su identidad, ya sea cambiando la letra de sus canciones, su nombre, utilizando el quechua como pivote de su marca, o insertando un elemento rebelde y de resistencia en su discurso. El éxito de Liberato y la rapidez de su ascendencia nos indica que hay una demanda por lo que representa y la imagen que vende. La sociedad peruana tiene una necesidad y carencia que Liberato y su performance están llenando.

### **La lengua materna: el quechua y su posición en el espacio urbano y político**

“¿Y si ellas supieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?” [...] “Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino.” ¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible, “Anda; ¡espéralas en los caminos, y canta! ¿Y, si fuera posible, si pudiera empezarse?” Y escribí:

“Uyariy chay, k’atik’niki siwar k’entita” ...

“Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí; no seas cruel, escúchale. Lleva fatigadas las pequeñas alas, no podrá volar más; detente ya. Está cerca la piedra blanca donde descansan los viajeros, espera allí y escúchale; oye su llanto; es sólo el mensajero de mi joven corazón, te ha de hablar de mí. Oye, hermosa, tus ojos como estrellas grandes, bella flor, no huyas más, ¡detente! Una orden de los cielos traigo: ¡te mandan ser mi tierna amante...!”

(Arguedas, *Los ríos profundos* 60-61).

En esta escena de *Los ríos profundos*, Arguedas presenta la disyuntiva lingüística que sufre Ernesto al tratar de expresarse por escrito cuando intenta redactar una carta de amor a unas

---

<sup>71</sup> Para más información sobre los temas, seminarios, performances y talleres que se dieron por favor ver: <https://www.facebook.com/events/400709537038239/>



muchachitas a favor de su amigo Markask'a. Ernesto se siente frustrado ante el bloqueo creativo que sufre tras no poder expresarse en español: "Apoyé mis brazos y la cabeza sobre la carpeta; con el rostro escondido me detuve a escuchar ese nuevo sentimiento" (60). Este bloqueo se irrumpe cuando viene a su mente la primera frase en quechua, la cual lo despierta y le incita a seguir creando. El quechua sirve como una catapulta que aparece en momentos específicos, como lo hemos visto en el capítulo anterior, en especial cuando los personajes intentan expresar emociones y sentimientos; es el uso del idioma que le permite a Ernesto llegar a lo más íntimo de su ser. Al parecer la emocionalidad que se inscribe al producir en quechua no se traslada de un idioma a otro, el quechua propicia una creación artística que luego se simplifica al ser traducida al español y eternizada en el papel. Es importante resaltar que el uso del quechua en la novela, como en la realidad de la sociedad peruana, queda limitado a la expresión oral en un ámbito privado y personal.

Este ejemplo de la obra literaria de Arguedas resalta la situación compleja del quechua en el Perú y en general de las lenguas originarias.<sup>72</sup> Como en la cita anterior, el quechua mantiene

---

<sup>72</sup> En 1975, durante el gobierno del presidente Juan Velasco Alvarado, se promulgó la ley N° 21156. Enmarcada durante la reforma agraria y el reconocimiento de los derechos de las poblaciones indígenas sobre las tierras; esta ley proclamó al quechua al igual que al castellano como lengua oficial en el Perú. La ley proclamó que la enseñanza del quechua en las escuelas debería ser obligatoria y la responsabilidad de su cumplimiento recaía en los ministerios de Guerra, Marina, Aeronáutica, Interior y Educación. También se declaró que las personas hablantes de quechua que participaran en procesos judiciales deberían de ser atendidas en quechua. Desafortunadamente, no hubo realmente una implementación, seguimiento y cumplimiento de estas políticas lingüísticas. Esta ley "marca un precedente sobre el reconocimiento del vínculo entre las lenguas y los saberes que las poblaciones indígenas conservan y comunican a través de estas" (Rodríguez Alzza). Sin embargo, al mismo tiempo esta ley postergó el reconocimiento de las demás lenguas habladas en el país (Rodríguez Alzza). En el 2003 durante el gobierno de Alejandro Toledo se formula la Ley N° 28106 de "Reconocimiento, preservación, fomento y difusión de las lenguas aborígenes". Esta ley añade a las lenguas oficiales del Perú el aimara y otras lenguas indígenas a pesar que no se especifica cuáles eran estas lenguas. Por este hecho el Ministerio de Educación elabora y actualiza el mapa "Patrimonio lingüístico y cultural del Perú, familias lingüísticas y lenguas peruanas" (Rodríguez Alzza). En el 2011, se promulga la ley N° 29735 conocida como la "ley de lenguas" la cual plantea una política lingüística nacional pero además establece el "reconocimiento de los derechos de las personas que hablan estas lenguas, el estudio y la documentación de las lenguas, la investigación preservación del conocimiento cultural, y la implementación y mejoramiento de la educación intercultural" (Rodríguez Alzza). Esta ley también presenta la definición de una lengua indígena u originaria como "aquellas [lenguas] que son anteriores a la difusión del idioma español y que se preservan y emplean en el ámbito del territorio nacional" (Rodríguez Alzza). A partir de esta ley también se crea en el 2013 la Dirección de lenguas indígenas, un organismo que es parte del Ministerio de Cultura y que se encarga de velar por

una posición marginalizada en la sociedad, limitada a espacios seleccionados. Desde la época de la colonia, el quechua ha sido limitado a un entorno privado y familiar aplacado por una discriminación extensa hacia los quechua hablantes dentro de la sociedad dominante.<sup>73</sup> Esta inclinación establece lugares específicos de contacto entre el español y el quechua, manteniendo así una jerarquía situacional del uso de las lenguas. Acerca de esto, el rap de Liberato definitivamente presenta una opción diferente donde el quechua se mueve en la esfera pública de dos maneras. Por ejemplo, a inicios de su carrera, cuando Liberato cantaba en las calles concurridas de Lima, el quechua se mostraba en escenarios improvisados en las plazas de la ciudad en el sector urbano y popular público, compitiendo por espacios con comediantes callejeros, vendedores ambulantes, comerciantes, pregoneros, etc. La expresión artística de Liberato no es la única que re-simboliza la presencia del inmigrante quechua-hablante en la capital limeña, sin embargo, es imperante poner en paralelo su arte con trilladas representaciones denigrantes y “cómicar” de los “serranos”, cholos y quechua hablantes por los cómicos ambulantes que compartían los mismos espacios y escenarios (Vich, *El discurso de la calle* 50).

El uso del quechua en las calles de Lima, definitivamente tiene un impacto en la sociedad peruana. En una ocasión cuando estaba entrevistando a Liberato mientras filmaba con el diario El Comercio el segmento: “La historia del rap quechua como expresión artística”, Liberato empezó a rapear en estilo libre en el morro San Cristóbal, un lugar turístico ubicado en la ciudad del Rímac. Esta expresión creativa espontánea atrajo una audiencia; en especial a una familia, que al parecer solo hablaba español. Al identificarse lingüísticamente, el padre de familia se le

---

las lenguas indígenas y los derechos de sus hablantes. Bajo este organismo se han realizado cursos de intérpretes y traductores, logrando que actualmente se cuente con 163 personas capacitadas en 27 lenguas. Además, se ha creado el “Mapa sonoro y estadístico de lenguas indígenas”, un dispositivo virtual que da a conocer información sobre las lenguas indígenas que se hablan en el país y le permite a uno también escucharlas (Rodríguez Alzza).

<sup>73</sup> Según los lingüistas Nancy Hornberger y Serafín Coronel-Molina, los quechua hablantes bilingües suelen evitar el uso del quechua en la esfera pública, lo cual lo limita a ámbitos íntimos (15).

acercó a Liberato y empezó a hablarle en quechua, a lo que su esposa y sus dos hijas pequeñas no intervinieron en la interacción, pero eran oyentes. La valorización artística del rap en quechua de Liberato—reafirmada por los medios de comunicación—permite que el quechua ingrese a espacios públicos en una posición privilegiada, incitando así a otras personas a poder expresarse en el idioma.

Otro ejemplo de cómo el rap de Liberato ha posicionado al quechua en la esfera pública, es a través de su “ascenso” e ingreso a espacios de cultura y educación “culta”, promoviendo y mostrando una realidad que para muchos en estos sectores es ajena. Liberato ha trabajado en los últimos años presentándose en diferentes instituciones educativas como por ejemplo la Universidad La Católica, La Universidad San Marcos, La Universidad San Martín de Porras, la UTEC, etc. Por otro lado, Liberato ha sido invitado a presentarse en numerosos eventos organizados por el Ministerio de Cultura. Uno en especial fue el “Plan Nacional Puerto Cultura en Puente Piedra”, evento que tomó lugar en mayo del 2017 y tenía como objetivo la recuperación de la huaca Tambo Inga y la habilitación de los espacios aledaños a la misma. Con el fin de que la comunidad realice actividades culturales, se promueva la creación artística y se defienda el patrimonio cultural de esa zona (Farje). En esta presentación Liberato interpretó “Kaykunapi” (Por estos lados); este es uno de sus recientes temas lanzado en el 2016 en el álbum Rimay Pueblo. Esta canción habla de la influencia de los viajes por la sierra peruana en la música de Liberato:

Kaykunapi (Por estos lados)

Esto suena fuerte  
Kaykunapi ñuqam purichkani  
tukuy law takimuspa allinta  
rimachkani  
wasiymanta llusqimuspa ñuqam  
pasarqani

kaymi punchaw qamkunapaq  
llaqtamasiykuna  
apamuchkayki hip hop kay killapi  
tuta hatarimuspa  
altuman qawaspa, umayta muyuspa  
haku hermanoykuna qamkuna  
hatarimuychik

haku hermanoykuna qamkuna  
hatarimuychik

*Por estos lados yo estoy caminando  
Por todos lados cantando hablando  
bien  
Saliendo de casa yo me fui  
Pues en este día para ustedes mis  
compueblanos  
Hip hop les traigo en este día  
levantándome temprano  
Mirado arriba, moviendo la cabeza  
Vamos hermanos todos levántense  
Vamos hermanos todos levántense  
(Traducción).*

Pues hoy desperté con las ganas de  
querer conocer, viajar  
De sentirme bien my friend  
Influyendo con el viento cantar  
De toda la cultura que queda en mi  
retina  
Cada vez que paso por aquella  
esquina  
El nombre que quedó marcado  
En la historia de nuestra nación  
Somos el canto que nunca se perdió

Tan fuerte como un tenor  
Que se escucha en mi voz en cada  
rincón

Tranquilo vivo en mi tierra de  
paisajes y colores  
De costumbres y regiones  
Al pasar el tiempo forman parte de  
mi vida  
Mientras sigo relajado con una  
sonrisa  
Donde el caminar por avenida de  
nuestra serranía  
Expresión y música para la poesía  
De este viajero bohemio que solo  
danza  
con la cultura andina  
Que siente mi alma...sí

Si yo digo música  
Tú me respondes vida  
El quechua en resistencia  
Rimay pueblo  
La voz popular  
Liberato en la casa hermano  
(Liberato Kani, *Kaykunapi*)

La letra de “Kaykunapi” transmite perfectamente el objetivo del evento; la canción nos incita a valorar la historia, costumbres y vivencias de la cultura andina. Tras la presentación de Liberato, el ministro de cultura Salvador del Solar destacó una de las frases de Liberato Kani: “la cultura se queda en mi retina cuando la veo pasando por la esquina”, para enfatizar el rescate del patrimonio cultural del Perú (Farje).



Img. 3: Presentación de Liberato Kani para el Ministerio de Cultura. (Farje)

En estas interacciones podemos ver que el ingreso de Liberato en esta esfera “cultura” propicia intercambios. La presentación de Liberato resalta la misión del Ministerio de Cultura de regenerar esos lugares “olvidados” y convertirlos en sectores “vivos”. Tanto Liberato como artista contemporáneo de rap como quechua hablante personifica la intención de revalorizar el quechua como un idioma contemporáneo y latente en la sociedad peruana. Sin embargo, cabe resaltar que estos intercambios son mediados y normalizados. Arguyo que el estilo musical de Liberato se ha distinguido y perfilado como único, ya que se distancia relativamente de las raíces altamente politizadas del rap en el Perú. Liberato caracteriza su rap como moderado y personal, uno que habla del día a día y de su cotidianidad.

Liberato reconoce que en el movimiento de hip hop en Lima usualmente circulan temáticas de rebeldía y revolución en contra del estado y la política. Y reconoce que él quiere romper con este esquema y propone “un hip hop, que viva el día a día, un hip hop que transmita felicidad, alegría y paz, y que también transmita historias, reflexión y mensaje” (Liberato Kani).

Su trabajo está llegando a otras audiencias que van más allá de la comunidad del hip hop. La aceptación que ha recibido la música de Liberato en los últimos años como lo he mostrado con los ejemplos anteriores, me lleva a preguntarme por qué este “rap que transmite felicidad, paz y alegría” es aceptado por la sociedad limeña a diferencia de otros grupos de hip hop que no llegan a ingresar en estas esferas y hasta han recibido represalias. A diferencia de Liberato, Pedro Mo un rapero reconocido como el pionero del hip hop en quechua en Lima, no ha encontrado la apertura social de la que está gozando Liberato. Entre una de sus canciones más conocidas está “Motor y motivo”:

Te asusta volar al lado oscuro de tu mente  
 abro toda puerta que conecte al inconsciente  
 salvo los pacientes los oyentes reincidentes  
 combatientes que divide al simple bussiness  
 de lo independiente  
 1097 siéntese y observe como se le mete  
 cohete  
 el TLD un banquete, billete para algunos  
 pa' nosotros los grilletes se abalean to'a pelea  
 mala idea nos someten.

Respeten por aquí, no! , no somos mancheros  
 si tienes una arruga ven y saca tu pañuelo  
 niñas con orzuelo fueron por mirar  
 como desnuda la cruda verde rapero  
 y me refiero a que los quiero  
 juego por un pueblo que asegura su cultura  
 y que el suicidio de judas acuda en mi juventud  
 ya  
 bulla que te escupo loop crudo cópula en Perú  
 RQ la crew el tubérculo más duro sin seguro ni  
 ataúd  
 una tras una fueron mis lagunas  
 lavando minerales generando grandes sumas  
 suda jornadas de lucha  
 hip hop es el monstruo que secuestra mi  
 capucha.

Mi gente se fue pa' los states  
 por cáncer o por Canada igual sin ley  
 sirve taipa nada light supay rap  
 salamanca hard time  
 basta de esta farsa, políticos corruptos son más  
 gansta que tus rapstar  
 hasta cuando pondrán mis derechos detrás  
 de las marcas, lacra  
 llamen a flautista para estas ratas de corbatas  
 putas que les falta y esta parcapatapal.

Sirvo en el estado más nocivo  
 vivo de sus mercados excluidos  
 persigo techo digno pa' mis hijos  
 motor y motivo mi enemigo es tu capitalismo  
 (x2)

Dentro de tus genes se entretienen, pretenden  
 meter sus redes, que piensen, no les convienen  
 fieles a las leyes quienes inconscientemente  
 venden  
 y suelen tener papeles de jueces, armas y bases

La Shell, Monsanto y Bayer, los hijos de zar,  
 vaticano bussines card, la bolsa illuminati,  
 los masones y la OTAN  
 tierra tiembla por el plan haarp era del petróleo  
 este pueblo se los baja (Quesada Aguirre).

Pedro Mo está fuertemente involucrado en organizaciones estudiantiles y constantemente está organizando eventos barriales con el objetivo de enseñar a los niños grafiti, estencil, creación de bio-huertos, hábitos de reciclaje, etc. En las protestas que ha organizado y ha participado, en dos ocasiones Pedro Mo ha sido detenido por las autoridades en los últimos años. Por ejemplo, durante una marcha pacífica contra el nuevo Régimen Laboral Juvenil en el 2014, Pedro fue brutalmente detenido. Desafortunadamente, Pedro Mo ha tenido otra suerte y como él me comenta: “su música se mueve en otros ambientes, mucho más subterráneos y marginalizados” reconociendo así la imposibilidad de entrar en espacios sociales más aceptados (Pedro Mo *Entrevista*). La música de Pedro Mo es ejemplo del hip hop rebelde y la corriente *hardcore* que antes mencioné.

### **Los discursos se entrelazan: Una resistencia compartida**

“Hoy Liberato Kani dice que el arte y la rebeldía las sacó de su abuela, una danzante de tijeras, fuerte y aguerrida como las mujeres de la sierra. Ella le enseñó las palabras necesarias con las que años después compondría sus canciones de resistencia” (Leonardo, “Liberato Kani: la resistencia del quechua en hip hop”)

El discurso de Liberato parte de la idea de resistencia y rebeldía característica del rap americano.<sup>74</sup> Sin embargo, como lo vemos en la cita anterior, este se localiza e indigeniza; enmarcando la resistencia desde parámetros e historias íntimas de las culturas locales. Los atributos de “fuerte y aguerrida” que se utilizan para describir a la abuela de Liberato se

---

<sup>74</sup> En las últimas décadas, el hip hop se ha convertido en un fenómeno mundial. Para muchos jóvenes este arte refleja las realidades sociales, económicas, políticas y culturales en las que viven. Sus orígenes se remontan a los vecindarios marginalizados urbanos del Bronx, Harlem y Brooklyn en la ciudad de Nueva York durante la década de 1970 (Warren & Evitt 142). Este arte se formó como una subcultura marginal entre jóvenes latinos y afroamericanos que a través de los años evolucionó de un género musical a poseer también estilos de vestir, dialectos y lenguaje. Este género musical y cultura popular está extremadamente ligado a la estética y la sensibilidad de una gran parte de la población de jóvenes nacidos entre 1965 y 1984 (Alridge 190). Los jóvenes afroamericanos privados de sus derechos recibieron al hip hop como una manera de articular historias orales, expresar y confrontar las circunstancias donde vivían: la violencia de las pandillas, la extorsión y la comercialización de drogas (Warren & Evitt 142).

colectivizan a toda una comunidad y con la referencia de “danzante de tijeras” nos ubica en la cultura indígena andina-chanka. La cultura chanka tiene su origen en la provincia de Andahuaylas y se desarrolló en 1100 y 1450; tuvo su mayor apogeo cuando alcanzó los territorios de Apurímac, Cuzco, Ayacucho, Huancavelica e Ica (González Carré 68). La cultura de los Chankas simboliza rebeldía y fortaleza, ya que fue el único grupo antes de los españoles, que, aunque por un limitado tiempo, logró vencer a los Incas y tomar el Cuzco, la base del imperio incaico.<sup>75</sup> Existe también hasta el presente un sentimiento de orgullo de que “nunca serán conquistados”. El espacio de protesta que se le atribuye al género del rap se llena con una resistencia propia local y personal, directamente relevante para el cantante.

Para entender estos procesos de préstamos, mezclas, ‘apropiaciones’, y en general comunicaciones e interacciones entre lo global y local, utilizo los términos de *glocalización* e hibridez. En el caso de Liberato, al usar un género musical global, como es el rap, en un espacio local, se da una apropiación foránea de un ritmo que se adapta a un mercado local.<sup>76</sup> Por ejemplo los problemas que apresan a la sociedad estadounidense como los vinculadas a las pandillas, crímenes, y drogas no son relevantes en la sociedad peruana.<sup>77</sup> Por su parte en el contexto

---

<sup>75</sup> Cuenta la leyenda que de la laguna de Choclococha en Huancavelica, salieron los fundadores míticos Ascovilca y Uscovilca para establecer y consolidar la confederación Chanka en el territorio de Andahuaylas. Dirigidos por Anca Hualloc y con más de 40000 hombres de guerra, el ejército Chanka logró tomar el Cuzco tras una batalla muy sangrienta. Fue el inca Pachacutec quien reúne sus tropas y retoman el Cuzco. En la batalla de Yawar Pampa, los Chankas son vencidos y su jefe guerrero Ancohualloc y sus guerreros son capturados. Tras su vencimiento los Chankas hace una alianza temporal donde los guerrilleros Chankas seguían conquistando pueblos en nombre del inca. Estas expediciones los llevaron a conquistar territorios de la selva y otras partes exploradas. Finalmente, Ancohualloc comanda a su pueblo y se retira para habitar un nuevo territorio en la selva de San Martín, lo que actualmente es el área de Lamas (González Carré 73-74).

<sup>76</sup> La comercialización de esta música ha transformado este género que empezó como una expresión artística *underground* de la cultura urbana y se convirtió en un vehículo de expresión e identificación de la industria global (Warren and Ervitt 142-143). El hip hop nacido en ideas de hermandad y resistencia, ha hecho que este discurso se vuelva un medio que permite interpretar las experiencias locales en todo el mundo. El hip hop se ha convertido es una “expresión creativa *glocalizada*, un medio para el desarrollo personal y, simultáneamente, una industria creativa politizada, transnacional y anticolonial” (143).

<sup>77</sup> El hip hop apareció como una manera de “Atravesar, navegar y dar sentido a las luchas diarias” (Warren and Ervitt 142). Muchos de los pioneros del hip hop utilizaban el discurso de los derechos civiles sobre la pobreza, las drogas, la brutalidad policial y en general las desigualdades raciales y sociales en la sociedad americana. Sobre esto



peruano, en especial el caso del rap andino de Liberato se enfatiza la resistencia lingüística y cultural del quechua y al mismo tiempo la divisibilidad interna que traer toda una vivencia andina rural a su repertorio callejero urbano.

Desde una perspectiva teórica de los estudios internacionales de comunicación, el académico Roland Robertson en los años noventa desarrolla el concepto de ‘glocalización’, como alternativa al termino de globalización que se entendía cargada de una imposición de la cultura popular y su poder homogeneizante. Glocalización se reconoce como una alternativa más inclusiva, ya que se reconoce la influencia de los mercados locales en los procesos de creación de la cultura popular. Robertson argumenta que la glocalización captura la simultaneidad -la copresencia- de tendencias universalizantes y particularizantes que existe en una interacción, transacción global pero que se adapta a lo local (28-29). Glocalización reconoce la importancia de los parámetros de consumismo local, lo que implica un mayor énfasis en la lengua, tradiciones, educación, raza y etnicidad; implica un criterio consciente de la existencia de cambios necesarios para lograr una congruencia entre lo local y lo global. Por su parte el académico Victor Roudometof explica el término de glocalización, como un monismo, “una variedad de cosas existentes (lo local y lo glocal, en este caso) pueden explicarse en términos de una única realidad o sustancia (lo global, en este caso). Lo global no está fuera de lo glocal o lo local, sino que existe dentro de ellos” (2). Este término contemporáneo se asemeja mucho a las

---

Alridge comenta: “Los hip hoperos con conciencia social y política han seguido adoptando muchas de las ideas e ideologías del Movimiento de los Derechos Civiles (CRM) y el Partido Pantera Negra (BFS), pero en un lenguaje que resuena con muchos jóvenes negros de la era postindustrial y de la era post-civil” (227).

A pesar de esta conexión, el académico Derrick P. Alridge explica que existen algunos académicos que encuentran oposición y conflicto entre el hip hop y el CRM y el BFS. Un ejemplo es el activista Marin Kilson quien afirma: “la ‘cosmovisión del hip hop’ no es más que un rostro actualizado sobre los viejos valores crueles y anti-humanistas del hedonismo y el materialismo ... Es irónico, el hecho, que los jóvenes negros de familias pobres y de clase trabajadora, que luchan por crear un régimen de auto respeto y disciplina a través de la educación y la amistad interpersonal, no reciben ninguna ayuda en estos aspectos de ideas y valores hedonistas, materialistas, nihilistas, sádicos y misóginos propagados por la mayoría de los animadores de hip hop” (Alridge 227).

teorías desarrolladas por Arguedas en la mitad del siglo XX; donde asumía que lo local y lo global se construyen en constante respuesta bajo influencia de esta relación:

Los países latinoamericanos sustentados por una tradición indígena milenaria, como México, Perú, Bolivia, Guatemala y Ecuador, han logrado nutrir a sus creadores con el fondo total de esa tradición que no es sólo india, sino que contiene una confluencia original y cima de elementos prehispánicos y occidentales. Quienes han realizado la hazaña de hacer obras que son ahora parte del patrimonio universal del arte humano, como Vallejo y Orozco, trabajaron con el total de estos materiales, viviéndolos y manejándolos con sabiduría inspiración máximas (Arguedas, *Formación de una cultura* 187).

Con respecto a esto, arguyo que la lírica y performance de Liberato ejemplifican una expresión cultural glocalizada: “Quiero crear algo de calidad, que cuando tú escuches mi música sepas que es rap andino, que digas esto es rap andino del Perú. Rap andino de Liberato Kani” (Liberato Kani, *Entrevista*). Las canciones de Liberato, con su lírica en quechua y ritmos andinos, afroperuanos y urbanos mezcladas con el continuo *backbeat* característico del rap americano, apropian y adaptan la música popular foránea y la fusionan con estéticas y sensibilidades propias de su localidad. Según el estudioso Oduro-Frimpong, se llama reappropriación cuando se incluye música tradicional y se la combina con el rap, creando así un nuevo estilo único y dinámico. Sobre esto comenta:

El concepto de reappropriación nos informa de manera importante sobre cuestiones de poder y circulación de ideas. [...] la reappropriación deja en claro que no es una entidad fija concentrada en manos del grupo dominante. [...] las culturas "dominadas" tienen formas de empoderarse a sí mismas reconfigurando aspectos de la cultura dominante a través de sus propios recursos culturales. La reappropriación también nos informa críticamente sobre la circulación de ideas. Aquí, lo que uno aprende es que ninguna idea puede ser original por mucho tiempo, porque las interacciones humanas hacen imperativo pedir prestado ideas de otros humanos para sobrevivir y adaptarse (Oduro-Frimpong 1089-1090).<sup>78</sup>

Ante esta interacción se articula un nuevo producto que involucra relaciones de clase, raza, etnicidad, lenguaje, etc. Para explicar estos cambios, el académico de estudios de

---

<sup>78</sup> El estudio de Joseph Oduro-Frimpong, analiza la creación del estilo de música hiplife desde su origen a través de las interacciones globales y locales que han dado lugar a esta fusión musical. Ver para más información “Glocalization Trends: The Case of Hiplife Music in Contemporary Ghana”

comunicación Marwan M. Kraidy describe la teoría de la hibridez como “un proceso y un producto de prácticas simbólicas representadas por comunidades que consumen medios nacionales y transnacionales y cultura popular” (460). Estas transformaciones que construyen un nuevo producto, no borran elementos de las culturas locales, como lo definiría el término de la globalización; al contrario “la hibridez se interpreta, por tanto, no como una zona intermedia, donde las relaciones de poder globales/locales se neutralizan en la confusión de la mezcla, sino como una zona de fermento simbólico donde las relaciones de poder se vuelven a inscribir subrepticamente” (460). Por su parte el filósofo y antropólogo García-Canclini analiza el concepto de hibridez cultural desde una perspectiva latinoamericana, tomando en cuenta que este es un espacio que aún tiene un apego fuerte a la tradición y que aún están en un proceso de modernización. La hibridez de García Canclini se refiere “a aquellos procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (*Culturas Híbridas* 2). Desde su perspectiva, existe una colaboración dinámica que permite que se negocie creaciones “por coexistencia horizontal” entre las corrientes locales y globales. García-Canclini utiliza el término “reconversiones culturales”, las cuales “además de ser estrategias para la movilidad social, o para seguir el movimiento de lo tradicional a lo moderno, son transformaciones híbridas generadas por la coexistencia horizontal de una serie de sistemas simbólicos” (“Cultural Reconversion” 32). Desde este punto de vista, las culturas tradicionales locales se reciclan y utilizan intercambios, pero no son destruidas; es así que “la reconversión prolonga su existencia” ya que provee “un nuevo sistema de producción simbólico y de comunicación” (31-32). Este proceso reconsidera las dinámicas de poder que posicionaban a las culturas locales y tradicionales en desventaja constantemente, y más bien se negocian posiciones y prácticas de poder

constantemente. Este proceso de intercambio y reutilización ejemplifica cómo “el arte culto, el popular y el arte de las masas se nutren recíprocamente” (32).

### ***Keepin’ it real: Andean Style***<sup>79</sup>

Uno de los consejos principales para poder rapear es ser honesto al desarrollar tu propio estilo. Las habilidades necesarias para conseguir dominar este género implican una combinación de presencia vocal, enunciación, control de la respiración, inserción de complejos esquemas rítmicos y estructura métrica mientras que en todo momento se debe priorizar el ritmo que acompaña. Es la complejidad de este género que le advierte al cantante mantenerse en los confines de lo personal y cercano donde la voz es el instrumento principal de creación de sonido y significado. La voz da cuerpo a lo que vivimos, vemos y experimentamos cada día. Desde esta perspectiva, el rap nos permite una visión de las relaciones y posiciones culturales, sociales y políticas que el rapero nos detalla. Refiriéndome al rap en quechua de Liberato, me interesa entender cómo la voz en su capacidad musical y de significante es capaz de performar una identidad mestiza, indígena, andina y urbana y cómo esta identidad creada es recibida por la audiencia: ¿Qué elementos agencian, condicionan y delimitan la voz/identidad de Liberato?

Para responder esta pregunta analizaré la lírica y estilo de la primera canción de Liberato, “Hip Hop Ruachkani” que en quechua significa (estoy pensando/estoy recordando). Esta canción fue la primera de su repertorio que incluía lírica en quechua y fue esta la que lo distinguió como

---

<sup>79</sup> Desde el surgimiento del rap en los años 70, la pregunta de “ser real” dictaminaba la autenticidad y credibilidad que se le daba al rapero. En los inicios del rap, ser auténtico significaba ser un hombre afroamericano, pobre, marginalizado; sin embargo, estas definiciones han cambiado con el tiempo ya que se ha dado la incursión de grandes compañías de producción, raperos anglosajones, mujeres, etc. Estos cambios han alterado la definición de autenticidad y es por esto que el académico Alastair Pennycook propone que el hip hop exporta “una perspectiva particular individualista de lo que cuenta como real. La noción de autenticidad, sin embargo, puede entenderse no tanto como una obsesión individualista hacia uno mismo sino más bien como un compromiso dialógico con la comunidad” (103). La autenticidad del hip hop no puede ser limitada a raza, economía, nacionalidad, género, etc. Más bien, Pennycook argumenta que el hip hop ha conseguido una “difusión global de la autenticidad” ya que combina, por un lado, elementos culturales que “dictan la adherencia a ciertos principios de lo que significa ser auténtico, y, por otro lado, un proceso de localización que hace que la expresión se mantenga fiel a uno mismo dependiente de los contextos locales, los idiomas, las culturas y las compresiones de lo real” (103).

creador de “rap andino” dentro del movimiento del rap en el Perú. La inclusión de una lengua indígena en esta canción atrajo gran interés de la sociedad peruana, ya sea a través de los medios de comunicación, el público en general, organizaciones, académicos peruanos y extranjeros, etc. Después de este hit, Liberto ha perfeccionado su dominio lingüístico del quechua haciéndose conocido no solamente en el Perú, sino en Latino América y en el mundo.

El comienzo de “Hip Hop Ruachkani” toma a la audiencia rapera por sorpresa ya que inicia el repertorio con la melodía instrumental del arpa andina interpretada por el Ayacuchano Pablo Minaya Quinto, fallecido en el 2006.<sup>80</sup> La tecnología trae al presente la memoria de un pasado, a través de la inserción del *huayno* de Minaya tenemos la presencia y el legado tradicional Ayacuchano del artista fallecido.<sup>81</sup> La música de Minaya invoca una identidad compartida con la sierra andina. Minaya, originario de Ayacucho fue un experto tocador de arpa desde los 15 años, quien, así como Arguedas recorrió la sierra del Perú para adquirir experiencia e intercambio de conocimientos musicales y así recopilar, revalorar y difundir el folklore de su tierra.<sup>82</sup> La música de Minaya invoca y nos localiza en la sierra peruana. No sólo se incluye el arte del renombrado arpista, sino que también se trae una época musical a discusión. A Minaya, se le relaciona con otros renombrados artistas andinos como Florencio Coronado, Antonio Sulca “Sonqosua”, Paulino Pretell “Qurimaki”, Tany Medina, Rosauro Medina, todos reconocidos arpistas peruanos del siglo XX (“Cantero de sonidos”). La inserción de la creación artística de Minaya enmarca socio-culturalmente el performance de Liberto y le adjunta autenticidad y autoridad a su voz, remontándolo al seno de la cultura andina y de un pueblo. Con esta inclusión

---

<sup>80</sup> El arpa es un instrumento de patrimonio musical peruano. De origen europeo, fue traído por los conquistadores europeos y adaptado a las necesidades musicales de los peruanos. Su interpretación suele ser en dúos (arpa y violín) o dentro de conjuntos u orquestas, en fiestas patronales, religiosas y rituales.

<sup>81</sup> Según el estudioso de sonidos Jonathan Sterne, es a través de la tecnología que “las voces de los muertos ya no emanan de los organismos que sirven como contenedores de la auto-conciencia. La grabación es, por lo tanto, una tumba resonante que ofrece la exterioridad de la voz sin nada de la autoconciencia interna” (290).

<sup>82</sup> Nació el 4 de junio de 1945 en el distrito de Chilcayoc, provincia de Sucre, departamento de Ayacucho (Civallero).

musical, Liberato recibe el respaldo de todo un legado cultural y principalmente musical. Esta característica no sólo se aprecia en “Hip hop Ruachkani”, al contrario, se ha vuelto una marca de su estilo rapero.

Entre las voces y sonidos que se escuchan en otras interpretaciones de Liberato están, por ejemplo, la voz del renombrado escritor y periodista uruguayo Eduardo Galeano en la canción “Wayra” (viento/aire); la voz del consagrado guitarrista peruano de la canción criolla Félix Casaverde en la canción “Mana Urmaspa” (Sin caerse) y por último los sonidos del arpa y la voz de José María Arguedas interpretando “Lorochay” en la canción “Kay pacha underground” (Este mundo subterráneo). La introducción de “Wayra” comienza con Galeano diciendo: “yo recuerdo que volví de un viaje no me acuerdo si es de Perú o Chile, estábamos en Montevideo, era mucho antes de los tiempos del exilio. Y traje el ejemplar de una novela, no... de un libro póstumo, libro último de José María Arguedas, recién publicado que se llamaba, que se llama aún, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” (Liberato Kani “Wayra”). La presencia oral de Galeano trae toda una historia relevante para América latina. Su célebre libro *Las venas abiertas de América Latina* lo hicieron uno de los escritores más influyentes en la segunda mitad del siglo XX. El libro de Galeano muestra las consecuencias del imperialismo norteamericano advirtiéndolo así la explotación, la injusticia y la violencia en la realidad latinoamericana. Galeano siempre fue un osado pensador que buscaba un orden económico más justo en el continente latinoamericano. La breve cita antes mencionada que se da a inicio de la canción “Wayra” pertenece a un fragmento del documental “Jamás leí a Onetti” donde Galeano habla de su encuentro con Juan Rulfo y José María Arguedas; en especial sobre cómo el libro *El zorro de arriba y el zorro de abajo* describe el estado de ánimo de Arguedas antes de su suicidio (Alvarado “Jamás leí a Onetti”). Sobre esto Galeano comenta: “Arguedas decía, ahora estoy en Santiago de Chile y no tengo fuerzas para

hacer lo que quiero y lo que quiero es irme a Montevideo y encontrar a Onetti para apretarle la mano con que escribe” (Alvarado “Jamás leí a Onetti”). Esta pequeña inserción que se hace en la canción “Wayra” retrae el pensamiento de la segunda mitad del siglo XX, una literatura que incorpora en su estética la denuncia; compuesta por autores muy pendientes e identificados con el sentimiento de identidad y el subdesarrollo y la dependencia de las naciones latinoamericanas.

Por otro lado, en la canción “Mana Urmaspa”, se incluye la voz de Félix Casaverde diciendo: “Piense en una calle empedrada, piense en un farol, toque” (Liberato Kani, “*Mana Urmaspa*”). Casaverde, recuerda que estas fueron las palabras que la renombrada cantante y folklorista peruana, Isabel Granda Larco, más conocida como Chabuca Granda, le decía para inspirarlo antes de acompañarla musicalmente (Ponce A.). Chabuca Granda fue un símbolo de la expresión de la identidad urbana costeña del Perú y la imagen que el Perú exporta del vals criollo, melodías y mensajes de profundo sentimiento nacional como identidad musical peruana. Chabuca compuso un gran número de vales criollos y ritmos afro peruanos entre los cuales el más destacado es “La flor de la canela”. Casaverde empezó a tocar con Chabuca desde los 13 años y él recuerda como la cantante le decía que recordara y pensara en la antigua Lima, en el centro de la ciudad, en esas calles empedradas, las bancas, los faroles y que desde este sentimiento de remembranza “toque” (Ponce A.). “Mana Urmaspa” cuando es interpretada en vivo, incluye al principio los toques del cajón peruano, un instrumento musical de origen afroperuano que data de los años 1900 (Huamán *Cajón Peruano*).<sup>83</sup> Esta canción repite la frase “esto es lo que tengo de mi pueblo de mi raza”; ya que la letra resalta varias características referentes a un hombre cholo pobre, enfatizando que estas no deben de hacerle a uno sentir menos:

---

<sup>83</sup> El cajón fue reconocido oficialmente en el Perú como “Patrimonio cultural de la Nación” en el 2001 (Huamán *Cajón Peruano*).

como no baja mi autoestima  
con ropa, zapatillas estoy happy en la cachina  
pásame la chica morada que me encanta  
para matar la sed que me espanta morena  
mi mejor poema para avanzar sin temor a na'  
saliendo de lo bajo trabajar (Liberato Kani "Mana Urmaspa")

Por último, en la canción "Kay pacha underground", tenemos la voz del propio José María Arguedas interpretando un fragmento de la canción de "Lorochay" seguido por una explicación de la procedencia del canto: "este es el carnaval de los indios del pueblo de Querobamba de la provincia de Lucanas que está en la frontera con Apurímac" (Garabato Beats).

"Lorochay" es una canción tierna de amor y la letra es la siguiente:

Chiara llaway mayu patapi	A orillas del río Chiara,
Carta muwan nispa	Está la carta que tanto espero
Ciertuchum ciertuchum	Es cierto, es cierto,
Carta nuwan kanki	Ahí está esa carta,
Lorochay, lorochay	Lorito, lorito,
Lorochay, lorochay	Lorito, Lorito
Lorochay, loro	Lorito, loro (Creación Colectiva
	Yuyachkani

La canción de "Kay pacha underground" hace referencia a los acontecimientos ocurridos durante la masacre de Bagua el 5 de junio del 2009, denominado el "Baguazo", donde se dio un conflicto interno entre la policía nacional y los protestantes de las comunidades indígenas, quienes habían bloqueado una carretera para impedir que la minera Afrodita ocupara una zona protegida en la selva amazónica ("Qué fue el Baguazo"). Este conflicto fue parte de las políticas de inversiones del segundo gobierno de Alan García, quien promovió la ejecución del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos. Las inserciones de voces ajenas y creaciones ajenas en las canciones de Liberato enmarcan culturalmente y conectan sus canciones con épocas, sentimientos, pensamientos históricos, culturales e identitarios relevantes al Perú ("Qué fue el Baguazo").



El filósofo Mladen Dolar denomina a la voz o el ruido que escuchamos y que no podemos determinar su origen —qué o quién lo está causando— como la ‘la voz acusmática’ (*acousmatic voice*).<sup>84</sup> Según el filósofo, la voz acusmática “es simplemente una voz cuya fuente no se puede ver, una voz cuyo origen no se puede identificar, una voz que no se puede ubicar. Es una voz en busca de un origen, en busca de un cuerpo, pero incluso cuando encuentra su cuerpo, resulta que esto no funciona del todo, la voz no se adhiere al cuerpo, es una excrescencia que no coincide con el cuerpo” (Dolar 60-61).

Este concepto hace referencia a la conexión entre la voz y el cuerpo; la voz como lo explica Dolar es el elemento efímero que aparece y desaparece y se emite desde un cuerpo para producir un significante que luego desaparece al instante sin dejar huella. Al separar el espíritu y el cuerpo, la voz adquiere una autoridad transcendental.<sup>85</sup> Dolar sobre esto explica: “Fue la voz misma la que adquirió autoridad y excedente-significado en virtud del hecho de que su fuente estaba oculta; parecía convertirse en omnipresente y omnipotente” (62). Esta voz o sonido que aparece en sí, sin especificar su origen, adquiere una autoridad omnipotente. Dolar extiende su perspectiva cuestionando si esta voz escondida llega a tener efectos divinos (62). En el caso de “Hip hop Ruachkani”, los sonidos que escuchamos al principio de la canción que indudablemente no pertenecen al ritmo del rapero, o al cuerpo que la audiencia tiene frente a ellos, produce en la audiencia una dislocación entre sonido/voz y cuerpo.

Para entender los efectos de esta dislocación, Dolar nos da el ejemplo en la historia del Mago de Oz, quien, al revelar su presencia, es un hombre viejo y sin poder, que ofrece poca o ninguna ayuda a Dorothy y a sus amigos. Para Dolar, cuando la voz del mago se corporeiza,

---

<sup>84</sup> Dolar también incluye la definición de *acousmatic voice* del diccionario Larousse “Ruidos que escuchamos sin ver qué los está”, esta definición incluye no sólo la voz, sino también a sonidos (60).

<sup>85</sup> La palabra *acousmatic* tiene sus orígenes en Pitágoras, quien dictaba sus seminarios a sus estudiantes detrás de una pantalla para evitar la distracción visual y que sólo se concentraran en la voz y en el significado que su voz diseminaba (Dolar 61).

pierde su característica omnipresente y poderosa; se vuelve una persona normal, tangible y al alcance ante todos. Dolar comenta:

El verdadero problema con la voz acusmática es: ¿podemos fijarlo en su origen? Este es el proceso que Chion llama desacoplamiento, el proceso de disipar el misterio. Cuando la voz se apega al cuerpo, pierde su carácter carismático omnipotente, resulta ser banal, como en El mago de Oz. El aura se desmorona, la voz, una vez localizada, pierde su fascinación y poder, tiene algo así como efectos de castración en su portador, quien podría ceder y blandir su falo fónico mientras su apego a un cuerpo permaneciera oculto (67).

En el caso de “Hip hop Ruachkani”, la música de Minaya se manipula electrónicamente y poco a poco el sonido omnipresente se corporeiza en la voz de Liberato. A diferencia de la voz del mago de Oz toma cuerpo en un viejo decrepito, la voz de Minaya obtiene el cuerpo de un hombre joven mestizo y enérgico. Cabe resaltar que la intención de Liberato de insertar estas voces y sonidos no es otra que simplemente apoyar y enmarcar su lírica, ya que en ningún momento se hace mención de créditos a estos artistas y pensadores. La melodía presenta un registro de arte sonoro de una memoria indígena mestiza que se incorpora en la realidad del cantante. Con este pase musical, la canción pasa de la voz/sonido ajeno a la de Liberato, utilizando ‘gestos vocales’ en español como por ejemplo “sí, sí, sí”, “música, música... de la pobla” “que, que, que” como transiciones a la estrofa en quechua que empieza la canción.<sup>86</sup> La primera estrofa de “Hip hop Ruachkani” es la siguiente:

Kay llacctaymanta ñuqa purichkani kay palabrakunata ñuqa rapeachkani an challnata jam uyarichkanki taccsamanta urccokunapi takicc kani manachu qam lluyarimunki tukuy ñam allccochoallwuan purecc kani tukuy laupi kay killlapi wasiymanta perumanta hip hop ruachkani hip hop ruachkani hip hop ruachkani.

Por este mi pueblo yo estoy caminando, estas *palabras* yo estoy rapeando así tu estas *escuchando de niño por los cerros* yo *cantaba* acaso tu no acuerdas por todos los caminos con mi perro yo caminaba por todos los sitios en este día en la casa. Perú hip hop estoy haciendo hip hop estoy haciendo hip hop estoy haciendo.

---

<sup>86</sup> Los gestos vocales son frases, sonidos o palabras que emocionan y consiguen altos niveles de energía de parte de la audiencia.

Al empezar la canción con una estrofa en quechua, Liberato está dándole a la audiencia una identidad quechua hablante. Según el lingüista Nikolas Coupland, la focalización ‘*targeting*’ se refiere a la contextualización de una identidad particular según la audiencia de interacción: “La focalización crea actos de identidad porque la acción discursiva a menudo se dirige a dar forma a la personalidad de un participante en particular, generalmente el hablante o el oyente” (112). Al cantar en quechua sin proveer ninguna traducción, Liberato se dirige a una audiencia específica. Su lírica tiene la intención de resaltar similitudes y establecer una identidad en común al “constru[ir] significados de “nosotros” juntos, de ‘cómo somos’” (112).

En el uso del quechua de Liberato, resalta la reiteración de la oralidad en las palabras “estoy rapeando” “escuchando” “cantaba” en el cotidiano de la niñez del cantautor. Esta estrofa de rap en quechua copia la temática de un *huayno*. El crítico literario Martín Lienhard explica que “los *huaynos*, son “textos producidos y “recibidos” en un régimen de oralidad, y no pueden ser considerados como fijos o definitivos” (“La Cosmología Poética” 88). Los *huaynos* son conocidos por presentar una realidad, y es a través de la oralidad y espontaneidad de los cantos que se puede traer a escena eventos importantes que están ocurriendo en un pueblo. En “Hip Hop Ruachkani”, el uso del quechua “estoy haciendo” “estoy rapeando” se presenta con una temporalidad presencial en el lenguaje, similar a las puestas en escena de los *huaynos*, donde las letras reflejan una realidad cambiante.

Otro elemento que me interesa enfatizar es la memoria relacionada con la localidad espacial como se presenta en las frases “por mi pueblo estoy caminando” y “tú no te acuerdas por todos los caminos con mi perro yo caminaba” (Liberato Kani “Hip Hop Ruachkani”). Estas frases rememoran una parte crucial de la vida del rapero. Tras el fallecimiento de su madre, su padre envía a Liberato a los 9 años a vivir en Andahuaylas con sus abuelos paternos. Es en esta

época de su vida que el quechua entra a la fuerza en su imaginario diario. Liberato comenta que fue por obligación que tuvo que aprender el idioma ya que al principio sus compañeros le hacían bromas en quechua y cómo él no entendía ellos se “mataban de risa”. Fue así que recordando palabras en quechua fue acrecentando su vocabulario y a través de la práctica con sus abuelos y la interacción con sus familiares, llegó a aprender el idioma (Liberato Kani *Entrevista*). La relación con el núcleo familiar paterno, en especial con su abuela tuvo gran influencia en su deseo de aprender el lenguaje. Esta estrofa, retrae información de un pasado; las andanzas con su perro cuando su abuela lo mandaba solo a la puna, un tipo de pastizal en la parte central de los Andes para intercambiar papa por chuño.<sup>87</sup> El trabajo del niño en la sierra es parte de la costumbre de la región. Actualmente en el Perú hay una campaña para evitar el trabajo infantil e incentivar la educación ya que, en muchos pueblos de la sierra, ser parte de la familia, es ser servicial y ayudar desde niños a los padres. Para Liberato, el choque cultural, de vivir en Lima, la capital, y repentinamente mudarse a la sierra, le causó mucha pena. El comenta: “En los primeros días yo hasta lloraba de frío, pero de ahí ya normal, hablaba con mis abuelitos” (Liberato Kani *Entrevista*).

Según el literato africano Ngugi wa Thiong’o, la lengua y la cultura son elementos indivisibles ya que se conceptúa al idioma como un instrumento que los pueblos tienen no sólo para describir al mundo, sino para comprenderse a sí mismos. Thiong’o argumenta: “El idioma lleva culturas. Y la cultura lleva, particularmente a través de la oralidad y la literatura, el cuerpo entero de los valores por el cual llegamos a percibirnos a nosotros mismos y nuestro lugar en el mundo [...] El lenguaje es inseparable de nosotros mismos, como una comunidad de seres humanos con una forma y un carácter específico, una historia específica, y una relación

---

<sup>87</sup> El chuño es la papa pasada por un proceso de desecación que consiste en exponer al tubérculo a ciclos de congelación y asolamiento de forma consecutiva.

específica con el mundo” (16). En la canción, la inserción de vocablos en quechuas nos demuestra la importancia de la utilización del propio idioma como vehículo de información y apego a una cultura. Sólo a través de estas ventanas en quechua es que se le “permite” a la audiencia ingresar a esos momentos más íntimos de la vida del cantante. Este ingreso como antes lo he mencionado, es muy exclusivo porque no incluye una traducción al español, está dirigido a una audiencia selectiva ya sean hablantes de quechua nativos o como Liberato, segunda generación de inmigrantes de la sierra. Según la teoría de fenomenología sonora del filósofo Don Ihde, la cual expone un acercamiento corpóreo para estudiar la experiencia humana, un sensorio lector de las experiencias o fenómenos (“A Philosopher Listen” 69). Es así que se debe valorar los diferentes idiomas ya que cada idioma devela un nuevo mundo, ya sea que refleje el mundo del enunciante o cree un nuevo mundo (73).

Otra ventana al mundo del enunciante se da en la segunda estrofa con la oración en quechua “yo soy de este pueblo Perú comiendo charqui haciendo la chacra caminando con mi ojota”, donde palabras “charqui”, “chacra” y “ojota” se reconocen como elementos distintivos de la cultura andina serrana.<sup>88</sup> El charqui proviene de la palabra quechua *chaquui*, que significa secar, se refiere a la carne seca de alpaca, que es colgada y expuesta al frío de la altura y al sol, para luego guardarse en envases con sal y ser consumida. La chacra es otra palabra que proviene del quechua “*chakra*”, un terreno rural en el cual se ejerce la agricultura o la cría de ganado. Por último, ojota, también del quechua “*usuta*”, se refiere al calzado, especie de sandalia, que se usaba en el imperio incaico y que todavía las usan los campesinos. La utilización del quechua, tanto como en la inserción del huayno de Minaya y los referentes andinos (charqui, chacra, ojota) actúan como puntos de autenticación de lo que para el cantante es ser indígena; estas se

---

<sup>88</sup> “uqam kani kay llacctaymanta perumanta charkita mikuspa chacrata ruaspa occotachaywan purimuspa”

presentan como fichas identitarias que de alguna manera sustentan la identidad que Liberato está mostrando.

Este imaginario rural se complementa con la imagen urbana que se nos describe en la segunda estrofa. La segunda estrofa es en castellano y presenta una escena urbana en constante movimiento reflejada en palabras como “salgo”, “buscando”, “fluyo” y “metrópolis”:

Salgo por la noche *buscando* lo que me anime  
Yo *lucho* con una zampoña en la región le acompañó unánime  
Para mi gente el cóndor pasa  
Para la pachamama que alimenta la manada  
Son muchas las expresiones de pequeños corazones  
Que *luchan* como los chancas en tiempos de los españoles  
Y yo *fluyó* en la *metrópolis de Lima*, la ciudad de los Reyes, *pareciera que la abrían*  
De ahí yo estoy  
Dando lo que yo siento de acá  
En el Perú se pasa piola con lo pluricultural  
Su comida su cultura su baile ya pa' que mas  
Sigue el sonido de la familia style (Liberato Kani “Hip hop Ruashkani”)

Liberato intenta presentar el constante movimiento de la escena urbana; donde se presenta una Lima no acogedora relacionada a la palabra “luchar”. Al parecer la Lima urbana se presenta como un espacio violento o ya violentado, por ejemplo, cuando menciona: “parecieran que la abrieran”. Estas imágenes sonoras nos muestran una calle dura, un espacio multicultural en constante conflicto donde hay: “expresiones de pequeños corazones”, muchas voces, pero insignificantes. Una estructura de poder que se compara con la lucha entre los chancas y los españoles, una oración que sitúa y trae la conversación este proceso histórico de luchas y explotación de recursos naturales y humanos bajo un sistema de pobreza e inequidad en el reparto de la riqueza. La relación entre luchas de “pequeños corazones” en la actualidad con las luchas de “los chancas en tiempos de los españoles” hace una crítica a las estructuras de poder

del pasado que aún existen la base de los problemas de la estructura peruana, los cuales siguen sin atenderse.

La fluidez antes mencionada en la lírica también se refiere a la volatilidad del trabajo ambulatorio que los artistas de la calle hacen ya que sus espacios de trabajo son plazas municipales, los buses de transporte público, y en general eventos en la calle. Bajo estas circunstancias volátiles, el rap se convierte en un espacio de performances y negociación de identidades en la esfera pública, ya que, a través de la voz, el rap llega a colaborar con la formación de identidades y en la construcción del discurso cultural. El sociólogo peruano Víctor Vich en su libro *El discurso de la calle* afirma que los performances callejeros tienen la función de formar opinión popular a través de nuevas formas de representación y espacios autorizados para enunciar (13). Desde un acercamiento y análisis de los performances de cómicos ambulantes en Lima, Perú, Vich enfatiza el uso de la palabra oral como un mecanismo para la construcción y deconstrucción de estereotipos sociales fuertemente relacionados con temas sensitivos, usualmente relacionados a las clases sociales, la raza, el género y en general, la cultura en el Perú. Encuentro que, de la misma manera, los raperos abarcan temas críticos de la sociedad peruana y podemos afirmar que es su agencia popular y esta libertad crítica del espacio público la que les permite opinar, criticar y hasta burlarse de la realidad en que viven, como por ejemplo en la frase del rap “en el Perú se pasa piola con lo pluricultural”, haciendo una referencia a la inutilidad de este concepto divulgado por las campañas estatales con el objetivo de promover una imagen de aceptación.<sup>89</sup>

La precariedad del espacio y la formación del performance en espacios públicos urbanos con un público diferente suscita un contacto humano y cultural; el éxito de un performance

---

<sup>89</sup> Ley N 28983 ley de Igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres. Artículo 3.2c) el respeto a la realidad pluricultural, multilingüe y multiétnica, promoviendo la inclusión social, la interculturalidad, el dialogo e intercambio en condiciones de equidad, democracia y enriquecimiento mutuo (*Perú- Ley Núm. 28983*).

callejero argumenta Vich se basa en conectarse con el público e improvisar de acuerdo a su audiencia (*El discurso de la calle* 33). Es así como los artistas ambulantes callejeros narran sus historias y se vuelven “vendedores de la palabra” (35). Los raperos al inicio de sus performances callejeras, en especial para reunir gente alrededor, hacen un “micro libre” lo que significa poner sus destrezas en la improvisación. La maleabilidad y la destreza artística de estos artistas abarcan situaciones sociales, culturales y políticas de sus realidades. En este contacto entre audiencia y cantante, se renuevan conceptos, se narran historias que cambian de acuerdo a la interacción con el público.

De la manera como se renuevan y crean conceptos en el contacto del performance, se necesita también un enclave que permita ubicar al cantautor y a su audiencia en una temporalidad espacial. En la segunda estrofa este enclave yace en un pasado histórico nacional que Liberato acota de su educación en historia. Se hace mención de dos grandes representantes de la literatura peruana: José Santos Chocano y José María Arguedas.

Y esto como suena desde mi nación  
Con rimas de Arguedas los suelto con devoción  
Más que una frase con el huayno los compases  
AYINTA PARLANI (hablo bien) pero que haces si no muestras tu emblema  
Costa sierra y selva, esto que nos queda, un corazón valiente que te muestra lo que somos  
Rebeldes como el canto de Chocano,  
Escucha pues hermano el talento se cultiva en la tierra de mi puna peruano (Liberato Kani “Hip hop Ruashkani”).

El poeta revolucionario José Santos Chocano, fue la cabeza del movimiento modernista del Perú; es apodado el “poeta de américa”, destacado como defensor del americanismo, protector de los indios y opositor del imperialismo estadounidense. También se menciona al escritor José María Arguedas, conocido por representar la oralidad quechua indígena en la narración de sus novelas. En esta estrofa, Liberato intenta retraer esta sensación de la oralidad



con palabras como “suena”, “rimas”, “huayno”, “escucha”. Esta segunda estrofa es la única de la canción que tiene incrustaciones en quechua dentro de la letra en español, por ejemplo “Ayinta parlani” lo que significa “hablo bien”. Dentro del contexto que estamos analizando, al insertar en quechua una frase que reitera la pertenencia a un lenguaje y la complementa con la frase “qué haces si no muestras tu emblema” reconociendo así una procedencia diversa y alienta un reconocimiento de una herencia heterogénea. Por otro lado, enfatizar “hablar bien” no solo aparece en este tema, si no es una temática importante para Liberato que se refleja en la mayoría de sus temas. Por ejemplo, en “Mana Urmaspá” dice: “hablando mal el castellano porque mi idioma no es quechua”. Esta frase denota un sentimiento que se comparte a través de los inmigrantes quechua hablantes, que al llegar a la capital tienen problemas para expresarse en español y siempre existe un sentimiento de discriminación y marginalización en la sociedad limeña ante cualquiera que presenta un ascenso distintivo de una comunidad indígena. La sociolingüista peruana Miryam Yacato argumenta que, a través de su arte, Liberato propone una alternativa viable y no oficial para el renacimiento y la revitalización de lenguas indígenas en peligro de desaparición. En especial Yacato argumenta que, a través de su lírica, Liberato fomenta el quechua en la esfera pública permitiendo así que niños y adultos lo escuchen y se interesen por aprenderlo y sentirse cómodos hablándolo.

Este sentimiento de orgullo y arraigo con su procedencia indígena se observa también la tercera estrofa de la canción, en especial con la frase: “soy origen, aborígen de la tierra que me vio nacer”. Por otro lado, es importante notar que Liberato después en la estrofa utiliza la palabra cholo a diferencia de indígena o mestizo, término utilizado históricamente como enclave homogéneo nacionalista por el gobierno. El término cholo, aunque implica una confluencia y diversidad racial. Desafortunadamente ha tenido una connotación peyorativa a través de la

historia y se ha utilizado para identificar a los mestizos más apegados a la cultura indígena que a la criolla. Sin embargo, como lo veré en el siguiente capítulo en profundidad la connotación de la palabra cholo está cambiando de significado en la sociedad peruana limeña contemporánea.

A través de la letra de “Hip hop Ruashkani” hay una aclamación por la cultura y una historia indígena. Sin embargo, en la tercera estrofa se añade un elemento que expande nuestro panorama aún más “Hip hop es mi santo”. La tercera estrofa es la siguiente:

Hip hop mi santo por tanto lo canto hartito  
Desde el 2010 con mi familia comparto, creencia, ideología, la cultura desde cuando represento  
A mi tierra, su costumbre y a su encanto  
Dando vueltas al tiempo ya empieza a correr  
Soy origen, aborigen de la tierra que me vio nacer  
La cordillera de los andes, el Amazonas  
El lago Titicaca, el san Cristóbal en mi zona  
Soy bien peruano andenes es mi nación  
Represento a los indígenas, cholos de corazón  
Desde tiempo de los indígenas, Machu Picchu creación  
Hasta José de San Martín que gritó la proclamación (Liberato Kani “Hip hop Ruashkani”).

El hip hop como género musical no solo se convierte en un espacio de performance y negociación de identidades, pero se presenta como “una familia, una creencia, una ideología, una cultura”. Al entrevistar a Luis Ungido, el ex-integrante de Quinta Rima, grupo al cual Liberato perteneció en sus inicios, me comentó que su pasión por el hip hop nació de casualidad un día surfeando en la internet. Luis comenta “me topé con una canción que me gustó y de ahí me di cuenta que no sólo era una canción si no era una cultura de varias personas [...] busca(ba) un lugar donde podía ser aceptado, cuando tienes 14 y 15 años y no sabes nada que hacer y sólo eres una persona más” (Ungido *Entrevista*). Tanto como Luis, Liberato enfatiza este sentido de comunidad y aceptación que el hip hop peruano como género musical le ha ofrecido en momentos de adolescencia difíciles y más adelante en su carrera como cantante. Liberato como

antes mencionado, se mantiene al tanto de las “movidas” del hip hop, eventos que abarcan no solo representaciones musicales, pero también dJing, graffiti, mesas redondas y servicio comunitario. El hip hop aparece como una herramienta que fortalece los vínculos de convivencia en los espacios públicos del barrio. Este arte urbano emerge en su mayoría de comunidades vulnerables que sufren violencia y discriminación, y es a través de estas expresiones culturales que les permiten reflexionar sobre formas de cambio.

Para concluir, me interesa analizar la última estrofa de la canción, en la que Liberato reafirma un sentimiento nacionalista peruano:

Es mi Perú, tienes actitud, solo faltas tú, made in Perú  
Mi única virtud, la comida es Perú, la música es Perú, mi cultura  
Por su puesto que es Perú  
Me identifico con los incas porque yo no soy racista  
Disculpen que les diga, mi país se contamina  
Les agradezco  
En esto soy honesto  
Respeto mi cultura y respeta mi concierto  
Escuchen mi gente, escuchen mi raza, escuchen familia, nos vamos a casa  
Somos lo que somos, hacemos lo que hacemos,  
Mi bandera al frente, para vencer al mundo entero (Liberato Kani “Hip hop Ruashkani”)

Después de hacer referencia a la sierra andina y de la misma manera a otros lugares en el Perú como “el Amazonas”, “El Titicaca”, “Machu Picchu”, la canción enfatiza un sentimiento nacionalista que abarca a todo el Perú: “es mi Perú, tienes actitud, solo faltas tú, made in Perú”. Las canciones de Liberato apoyadas por las inserciones de melodías, instrumentos folclóricos, y voces de inspiración, forman la base conceptual de su estética donde el énfasis es mostrar un Perú afectivo, local y participativo: “solo faltas tú”. La música crea una afectividad ya sea a través del uso del quechua como un medio eficaz para la identificación con grupos étnicos o sociales. De la misma manera con la inserción de elementos históricos, sociales y en especial

cotidianos, Liberato intenta negociar una identidad popular y local. Liberato incluye a las masas populares dentro de esta conciencia nacional a la que hace referencia.

Con la frase “made in Perú”, se ironiza la globalización americanizada y estamos ante una práctica de diferencia. Sin embargo, Liberato utiliza las resonancias del rap del norte y su historia contestaría como vehículo de expresión, pero al mismo tiempo no es una copia, se da una contestación crítica al discurso de resistencia del rap. Como lo diría Benedict Anderson las “comunidades imaginadas” deben ser distinguidas “no por su autenticidad o falsedad sino por el estilo en el cual son imaginadas” (6). A través de su estilo, Liberato nos dibuja una sociedad localizada y afectiva; limeña con herencia quechua andina y sobre todo peruana. En esta canción tenemos un collage de sonoridades y lenguajes. Liberto, al incluir su “pasado” y su “presente”, logra un abigarramiento de elementos en su arte. Sin embargo, su arte aún representa las luchas que subyacen y subsisten en un Perú de legado colonial. A pesar que Liberato utiliza el hip hop, un género perteneciente a la estructura “imperialista” como lo comenta Sharma, su arte es capaz de producir un hip hop de raigambre local y con una conciencia racial anti-colonial: “quechua en resistencia”. Dentro de las estructuras de poder fomentadoras de un “mosaico cultural”, Liberato tiene cierta agencia y posibilidad de resistencia a través de su arte.

Finalmente, me gustaría traer acotación el concepto de *haksuba* de la cosmología Choctaw, de la novelista y académica Le Anne Howe. Esta palabra describe lo que pasa en el mundo cuando el mundo de arriba y el mundo abajo coalicionan. Howe comenta: “Haksuba o el caos se produce cuando los indios y no indios se golpean la cabeza juntos en busca de la comprensión intercultural. El sonido es a menudo un ruido sordo, y la lección de este evento es que nos deja a todos con un fuerte dolor de cabeza” (108).<sup>90</sup> Expandiendo este concepto la

---

<sup>90</sup> Haksuba or chaos occurs when Indians and non-indians bang their heads together in search of cross-cultural understanding. The sound is often a dull thud, and the lesson leaves us all with a bad headache (Howe 108)

académica Chickasaw Jodi A. Byrd, interpreta el concepto de *Haksuba* como un caos, cacofonía creativa y destructiva que surge al interpretar el conflicto de identidades. En vez de entender las identidades desde una perspectiva vertical jerárquica entre colonizado y colonizador, donde las voces se enfrentan en competencia por una hegemonía. Byrd propone una lectura horizontal de las voces colonizadas y utiliza la noción de cacofonía para encontrar una relación entre las muchas voces. A través de la lectura de *Haksuba* y cacofonía, podemos analizar la canción “Hip Hop Ruachkani” de Liberato, como un “caos” de relaciones intertextuales de historias, herencias y experiencias vividas.

### Capítulo 3

#### “Cholo soy”, 1973 y 2016: Voces e imágenes de choledad

Cuando tenía 10 años de edad, asistí a Nube Luz, un programa televisivo para niños filmado en el canal Panamericana Televisión en Lima, Perú.<sup>91</sup> Cuando estaba en la línea de espera con más de cientos de niños ansiando ingresar al estudio de filmación, me escogieron para participar en el juego de la grúa. Recuerdo claramente a la productora diciendo: “A la blanquita, a ella escógela”. En otra oportunidad, cuando tenía 20 años, fui al programa Habacilar del canal América Televisión.<sup>92</sup> Ahí me escogieron para estar al frente de la audiencia a pesar de que mi amiga y yo habíamos llegado tarde, mientras que otras personas que habían estado esperando mucho antes que nosotras, pero que se ‘veían’ más indígenas, terminaron en la parte posterior del estudio. Estas experiencias personales están ligadas a un parámetro recurrente en el contexto mediático y cultural limeño. Estos ejemplos sintomatizan el modo racializado en que operan las políticas de representación en la televisión peruana actualmente. ¿Quiénes son visibles y quienes se pierden en el fondo de un estudio de filmación? ¿Qué cuerpos y pigmentocracias se establecen como positivas y deseables en la pantalla de la televisión peruana? ¿Cómo se incorporan y subordinan los sujetos indígenas y más específicamente los que se enuncian bajo la idea de “choledad” en el Perú contemporáneo?

En este capítulo, me propongo contrastar y comparar los usos de un tema musical que se popularizó a partir de mediados de los años 70 en Perú: “Cholo soy”. Esta canción fue compuesta originalmente en 1973 en ritmo de vals criollo por Luis Abanto Morales y, de esta

---

<sup>91</sup> Panamericana Televisión es una cadena privada de televisión en el Perú. Sus inicios datan del año 1959. Nubeluz fue un programa infantil peruano que transmitió entre 1990 y 1995.

<sup>92</sup> América TV es una cadena privada televisiva de Perú que se transmite desde el año 1958. Habacilar fue un programa concurso conducido por el cantante Raúl Romero desde 2003 hasta el 2011.

manera, en los años siguientes, en plena era del Estado asistencialista y populista liderado por el general Velasco Alvarado, adquirió creciente popularidad. En contraste con dicha versión, y como referencia más reciente, me interesa poner atención crítica al comercial televisivo “Cholo soy”, el cual apareció en las pantallas del Perú el año 2016, con la citada canción como acompañamiento. Este comercial, ganador de numerosos premios publicitarios, forma parte del auge de la publicidad como industria cultural en la denominada cultura de masas. Esta publicidad no solo vende un producto a través de imágenes y voces, pero promueve un comportamiento social; caracteres simbólicos asociados a los productos que se publicitan. En el caso de “Cholo soy”, se exaltan signos sociales de distinción y status como éxito, modernidad, adaptabilidad, los cuales juegan un papel fundamental determinando la conducta del individuo y consecuentemente re-direccionando el funcionamiento de la sociedad en sí.

En mi análisis, junto con trazar una genealogía de la noción misma de cholo, chola y choledad, incorporo una revisión crítica del modo en que la letra e interpretación de “Cholo soy” de 1973 asumía la óptica reivindicativa de una época de políticas estatales exaltadoras de un mundo campesino-popular. En su contraste, me detengo en el caso del comercial “Cholo soy” del 2016, el cual sitúo dentro de una creciente representación de caras cholas en la pantalla de la televisión peruana. A mi juicio, esta versión reciente de “Cholo soy” pasa a encarnar una perspectiva neoliberal y multicultural que fomenta una choledad asimilada al “emprendimiento” de la economía del mercado global. Como contrapunto del cholo sufriente y anclado en la sierra de la canción de 1973, sostengo que esta nueva versión audiovisual de “Cholo soy” se articula a partir del tropo de un “cholo power”, como concepto que surge del nuevo léxico mediático y neoliberal para enunciar la choledad asimilada en el Perú de inicios del siglo veintiuno.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> “Cholo power” se refiere a un cholo triunfador, exitoso o guapo.

## Medios y mediaciones de choledad

Los medios de comunicación en el Perú han sido instrumentos de mantenimiento y reproducción de imágenes y estereotipos racistas. Por ejemplo, programas y personajes como la Chola Chabuca y la Paisana Jacinta, que desafortunadamente acompañaron parte de mi infancia y juventud, forjaban representaciones grotescas de las personas identificadas como “cholos” y/o “indígenas”, siempre acompañadas con estereotipos negativos asociados a la ignorancia y la ingenuidad (Ver Fig. 4 y 5).<sup>94</sup> Estos dos personajes han estado en la televisión desde los años 90, y han sido interpretados por comediantes masculinos “medio despintados”.<sup>95</sup> La paisana Jacinta es una representación satírica de la mujer indígena inmigrante en la ciudad; este personaje es estigmatizado como bruta, sucia, e ignorante, pero a la vez “graciosa y de buen corazón”. La Chola Chabuca es una representación de la mujer chola que exhibe un acento excesivo y se viste con trajes tradicionales extremadamente exagerados, haciendo de su imagen una caricatura o una payasada.<sup>96</sup>

En las dos representaciones, se les permite a los actores hacer bromas denigrantes sobre las personas de descendencia indígena ya que sus disfraces los vuelven “parte de ese grupo”. Los dos personajes constantemente sufren y tienen una vida pesimista, padecen de infortunios y constantemente luchan económicamente por sobrevivir y contra la discriminación recurrente que

---

<sup>94</sup> El personaje de la Paisana Jacinta fue creado por el comediante Jorge Benavides y presenta una mujer serrana oriunda del Departamento de Puno, del pueblo ficticio de Chongomarca o de Pampamarca; quien emigra a la capital donde sufre grandes infortunios ya que a falta de entendimiento de las normas sociales empeora las situaciones o las soluciona a través de su astucia callejera. La inspiración de este personaje le vino a Benavides por un encuentro con una mujer anciana de provincia que le pidió limosna en la calle. Entre otros de los personajes de Benavides está El Negro Mama, La Tía Gloria, El Niño Arturito, etc. El programa de la paisana Jacinta fue transmitido por Frecuencia Latina 1999-2002, 2005, 2014 -2015. Véase Fernando Vivas, “Jorge Benavides: ‘No me agrada volver a hacer a La Paisana’”. *El comercio*.

<sup>95</sup> Jerga peruana que se usa para referirse a personas de tez blanca.

<sup>96</sup> El personaje de la Chola Chabuca es interpretado por el comediante Ernesto Pimentel. “Chabuca” se refiere al relleno que se utiliza en los atuendos de travesti. Este personaje comenzó en los años noventa en el programa de *Gisela* y luego en el show *Risas y Salsa*. Véase Espinoza, E. “Ernesto Pimentel se confiesa con Correo Semanal”. *Diario Correo*.



se presenta en el escenario como una actitud aceptada y hasta “graciosa”. Estos personajes siempre expresan un exceso emocional de felicidad ante el infortunio y el cotidiano humor racista peruano. En torno al personaje de la paisana Jacinta, los televidentes se vuelven cómplices y partícipes de un humor racista. Con extrema comodidad, simulan aceptar que entre en las pantallas de televisión de sus hogares un personaje que, en otro nivel, es concebido como “inferior” y en quien recaen todos los estigmas de una cultura criolla hegemónica. sociales.<sup>97</sup>



Img. 4: La Chola Chabuca. (“La Chola Chabuca”)



Img. 5: Paisana Jacinta. (“Peru TV Slammed by UN”)

Con respecto a estas estigmatizaciones mediáticas sobre sujetos indígenas, resultan útiles los planteamientos de los autores Jeff Corntassel y Richard C. Witmer, los cuales, en el contexto

---

<sup>97</sup> El literato peruano Daniel Salas comenta en su podcast *El signo invisible* que la creación y popularidad del personaje de La Paisana Jacinta no debe simplificarse a una ficción, derecho de expresión de los comediantes o a la demanda del mercado; la diseminación de este producto es la responsabilidad de todo ciudadano ya que estos ataques constantes de agresión psicológica hacia una población específica, predisponen y limitan el derecho de esta a progresar y desarrollarse plenamente.

de los Estados Unidos, afirman que las “políticas de representación” han perjudicado la imagen de las comunidades Nativo Americanas, ya que estas se basan en imágenes socialmente construidas y representaciones incorrectas que se han creado sobre ellos. Todas estas representaciones tienen fines alternos, como por ejemplo mantener el legado paternalista donde constantemente se los presenta como sujetos inferiores en necesidad de dirección o encaminamiento. Para Cornstassel y Winter, estos estereotipos socavan las identidades indígenas y las reivindicaciones de autodeterminación y agencia propia (24). De un modo similar, las políticas de representación en la televisión peruana han sido de esconder al fondo de la pantalla a los ciudadanos de piel oscura; y si se visibilizan, aparecen sólo como estereotipos. Estos personajes se presentan unidimensionales, reducidos a una representación satírica, exagerada y hasta grotesca, siempre acompañada con un sinsabor de discriminación, tristeza y miseria.

En contraste con estas formas de representación, en el año 2016 sorprendió a la audiencia televisiva peruana el lanzamiento de “Cholo soy”, un comercial de 3 minutos y medio donde se presentan diferentes imágenes de “cholos” en lugares urbanos y rurales. Los cholos en el comercial están realizando diferentes tipos de empleos, entre ellos: taxistas, peluqueros, surfistas, maratonistas, estudiantes, diseñadores de moda, bailarines, entre otros. Este comercial tiene el acompañamiento musical de la célebre canción “Cholo soy”, compuesta originalmente en ritmo de vals criollo por Luis Abanto Morales en 1973 y ahora, en el 2016, interpretada por Ruby palomino, en una nueva versión de rock.

Este comercial fue realizado por la agencia publicitaria FBC Mayo, con el auspicio de Mibanco.<sup>98</sup> Mibanco es un banco peruano que fue fundado el 4 de mayo de 1998 por la asociación “sin fines de lucro” Acción Comunitaria del Perú ACP (Créditos Perú) y “nace de la

---

<sup>98</sup> FBC Mayo es una agencia digital de publicidad. MiBanco le dio 2 millones soles a FBC Mayo para realizar este comercial. Ver: Palomino, Stephania. “Cholo soy: El making-of de la campaña de Mibanco.” *Gestión*, 27 Jan. 2016, <https://gestion.pe/tendencias/cholo-soy-campana-mibanco-2153418>.

necesidad de ayudar a los empresarios de la micro y pequeña empresa”.<sup>99</sup> Con el lema publicitario del comercial: “Para una nueva versión de Perú, una nueva versión de nosotros mismos”, se enfatiza los cambios en el sujeto y ciudadano peruano y cómo Mibanco se renueva para mantenerse al día con esta “nueva versión del Perú” (MiBanco “Mira nuestra campaña aquí”). En el comercial, se escuchan frases del tipo siguiente: “acaso no es cholo, palabra muy noble y peruana”. Frases como estas se combinan con diversas imágenes de mujeres y hombres trabajadores, donde se presenta al cholo como un participante activo en la sociedad peruana, especialmente en el ámbito económico.<sup>100</sup> La aparente redefinición de la palabra “cholo” en el comercial bajo tropos de abnegado trabajador y auto-suficiente “emprendedor”, reflejan una construcción corporativa del cholo bajo un discurso utilitarista.

### **Camaleones multiculturales**

“Los objetos pierden la relación de fidelidad con los territorios. La cultura es un proceso de ensamblado multinacional, una articulación flexible de partes, un montaje de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, religión o ideología puede leer y usar” (García Canclini, “Consumidores y ciudadanos” 16).

El antropólogo Néstor García Canclini analiza la relación entre la construcción de la identidad y el consumismo y argumenta que existe una nueva escena sociocultural en donde las líneas entre lo “propio y lo ajeno” se borran en el mundo globalizado en que vivimos.<sup>101</sup> Este escenario de conspicuo consumismo, ha fomentado un desarraigo con lo local y nacional. Como

---

<sup>99</sup> El ACP ha estado operando en Lima y en las provincias del Perú desde 1969 cuando fue fundado por Acción. Acción “es una organización internacional sin fines de lucro con la misión de ofrecer herramientas financieras a las personas para que igualdad de oportunidades económicas” (Mi Banco “Historia de la unión”).

<sup>100</sup> Este comercial es parte de la campaña escolar de MiBanco, la cual incita a los ‘cholos’ que ganan al día 30 soles o más (\$10) a sacar créditos bancarios. Esta campaña empezó en noviembre del 2015 y estuvo orientada a los empresarios de la micro y pequeña empresa (MYPE); en especial a los productores de bienes escolares en necesidad de créditos financieros para poder acumular inventario durante los meses previos al inicio de la escuela. Ver: Andina. Andina. *El 57% de Mypes Esperan Más Ventas En Esta Campaña Escolar* | Noticias | Agencia Peruana de Noticias Andina. 25 Jan. 2016, <http://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=600595>.

<sup>101</sup> Según García Canclini: “La globalización supone una interacción funcional de actividades económicas y culturales dispersas, bienes y servicios generados por un sistema con muchos centros, en el que importa más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales se actúa” (16).

lo comenta García Canclini: “muchas de las preguntas propias de los ciudadanos—a dónde pertenezco y qué derechos me da, cómo puedo informarme, quién representa mis intereses—se contestan más en el consumo privado de bienes y de los medios masivos que en las reglas abstractas de la democracia” (13). En este nuevo escenario: ¿cómo el ciudadano halla su relación con las prácticas sociales y culturales que en el pasado le daban un sentido de pertenencia y los unía con una nación o una comunidad? García Canclini, argumenta que debemos examinar los procesos de cambios culturales analizando el consumo como estrategia política:

Mucho de lo que se hace ahora en las artes se produce y circula según las reglas de las innovaciones y la obsolescencia periodista, no debido al impulso experimental, como en tiempos de las vanguardias, sino porque las manifestaciones culturales han sido sometidas a los valores que "dinamiza" el mercado y la moda: consumo incesante renovado, sorpresa y entretenimiento (17).

Bajo las transformaciones del mercado, se reorganiza la producción estética del producto cultural y su consumo con el objetivo de forjar mayores ganancias. Es a consecuencia de estos reordenamientos que se crean diferencias de representación entre los grupos sociales que producen la cultura, las cuales conllevan a largo plazo a desigualdades prominentes (18). La manipulación de “la cultura” tiene la capacidad de hacer (in)visibles a ciertos grupos sociales, dependiendo de las características que en ese momento sean rentables.

El académico George Yúdice explica que la cultura se utiliza “como expediente para el mejoramiento tanto sociopolítico, cuanto económico para la participación progresiva en esta era signada por compromisos políticos declinantes, conflictos sobre la ciudadanía [...] y la desmaterialización de muchas nuevas fuentes de crecimiento económico” (23). Esta legitimación de la cultura basada en su utilidad se controla ya sea desde las instituciones dominantes en la globalización como también por las necesidades de los diferentes grupos en busca de representación y beneficios económicos. De esta manera, la cultura se vuelve un capital, y a más

diferenciación, flexibilidad, mutabilidad y multiculturalidad es que puede plantear mejores posibilidades para avanzar los intereses propios; argumento así que los ciudadanos se convierten en camaleones culturales.

Por su parte, Yúdice apoya su argumento del “recurso de la cultura” en las teorías de performatividad:

La performatividad se basa en la suposición de que el mantenimiento del status quo, es decir, la reproducción de las jerarquías sociales relativas a la raza, al género y a la sexualidad se logra mediante la repetición de normas performativas. [...] Pero la repetición nunca es exacta; los individuos, especialmente aquellos que albergan el deseo de desidentificar o “transgredir”, no fracasan en repetir, sino que “fracasan en repetir fielmente” (66).

Según Yúdice cada acto performativo es único de tal manera que se articula por la “fuerza performativa”, que es la construcción dependiente de las “relaciones ordenadas diversamente entre las instituciones estatales y de la sociedad civil, la magistratura, la policía, las escuelas y las universidades, los medios masivos, los mercados de consumo, etc.”.<sup>102</sup> Dentro de estos ambientes, existen multiplicidad de grupos sociales luchando por representación, que a su vez están supeditados a jerarquías estructurales que determinan la visibilidad de ciertos grupos y cuerpos. Las construcciones subjetivas ya no son más representaciones “de lo que somos”, sino performances imaginarios puestos en escena para negociar y acomodar la pertenencia al conglomerado que vende. Yúdice comenta: “hay siempre un paralaje o discrepancia del que se puede sacar ventaja—jugando con él, dramatizándolo, exagerándolo—como un medio para afirmar nuestra voluntad, o en términos de Butler nuestra ‘agencia’” (66).

---

<sup>102</sup> Yúdice argumenta que, aunque estas instituciones tienen un alcance nacional, no deben ser entendidos como “un estilo performativo nacional”, si no como un campo de fuerza generado por las relaciones constituyentes entre las diversas organizaciones y elementos que lo forman (60).

Aquí es importante resaltar que la relación de transformación entre la cultura y el mercado es mutua, donde la presencia de uno incita la presencia del otro.<sup>103</sup> En el libro *El valor de la cultura*, los autores Cárcamo-Huechante, Fernandez y Laera argumentan que “la relación entre cultura y mercado resulta una vía productiva para pensar y entender los modos de circulación del capital simbólico en América Latina” (12). Los autores citados discuten que el mercado no sólo tiene un efecto en la comercialización del producto cultural sino en el área estética que dictamina la recepción del producto cultural.

Siguiendo con esta línea de análisis me interesa examinar cuál es la relación del mercado con las representaciones culturales indígenas. Según los antropólogos Charles Hale y Rosamel Millaman, la cuestión indígena es apropiada sólo estratégicamente para promover agendas políticas hegemónicas: “las reformas económicas neoliberales van siempre acompañadas de un énfasis cultural para ayudar a los indígenas a competir en el mercado del capitalismo globalizado o, si se considera imposible, relegarlos a un segundo plano permitiendo que la estructura económica continúe sin ser perturbada” (301). Hale se refiere a este discurso como “neoliberalismo multicultural”, en el cual se afirmaría y promovería una diversidad rotular en las representaciones políticas y sociales al utilizar la cultura indígena como bandera de fondo, pero limitando una verdadera inclusión social del individuo.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Cárcamo-Huechante, Fernández-Bravo y Laera comentan: “así como el mercado produce transformación en la cultura [...], así también la cultura provoca alteraciones en el mercado” (9).

<sup>104</sup> Un ejemplo de este mecanismo de inclusión limitada se puede observar en el ingreso de los coloridos carteles chichas en tiendas y cafés en zonas adineradas en Lima. Los carteles chicha nacen como un medio de comunicación en los años cincuenta. Estos rótulos de papel o cartón brindan información a los inmigrantes andinos y de provincias en Lima sobre eventos o concierto musicales. Las características principales son las letras grandes y el intenso uso de colores fluorescentes y el deseo de copar todo el papel sin dejar ningún espacio en blanco. La técnica que se usa es la serigrafía y el uso de los colores se ve influenciada por los bordados y tejidos andinos de Huanca, Junín. Según Elliot Túpac, diseñador de carteles, afirma que estos afiches “son una cuestión consciente que trasciende más allá del diseño en sí. Hay una propuesta de generar una conciencia de que el cartel es un referente popular de una gráfica emergente” (Loquitakarin). Los carteles chichas se pueden encontrar en las zonas populares en Lima, sin embargo, en los últimos años esta “moda” de los afiches ha ingresado a distritos no populares. Personalmente yo los he podido apreciar en cafés y tiendas en Miraflores y San Isidro y dónde su propósito de conectar e informar a la población inmigrante sobre conciertos y eventos se ha perdido. De la misma manera, desafortunadamente, la frase “la música

El análisis del comercial “Cholo Soy” me permitirá entender el modo en que operan los usos mediáticos y performáticos de la choledad, tanto en el contexto neoliberal de un Perú contemporáneo, en que el mercado y la cultura se enfrentan e interactúan; y, a la vez, a modo de contraste, las representaciones de la choledad en la era del Estado populista de los ‘70.

### **La exaltación serrana y populista: “Cholo soy” (1973)**

Al compás del cajón y la guitarra, la voz de un *enternado* Luis Abanto Morales se abre paso interpretando “Cholo soy” en los estudios del programa televisivo Mediodía Criollo en los años noventa.<sup>105</sup> Este programa se dedicaba a difundir la música criolla (valeses, polkas, marinera y música negra) y era emitido por TV Perú, la cadena televisiva del estado peruano.<sup>106</sup> Después de interpretar la primera estrofa de “Cholo Soy”, Abanto incorpora a su interpretación musical una poesía recitada<sup>107</sup>:

Entonces, que quieres, que quieres que haga  
que me ponga alegre como día de fiesta  
mientras mis hermanos doblan las espaldas  
por cuatro centavos que el patrón les paga  
quieres que me ría  
mientras mis hermanos son bestias de carga  
llevando riquezas que otros se guardan  
quieres que la risa me ensanche la cara  
mientras mis hermanos viven en las montañas  
como topos escarba y escarba  
mientras se enriquecen los que no trabajan  
quieres que me alegre  
mientras mis hermanas van a casas de ricos  
lo mismo que esclavas  
cholo soy ¡y no me compadezcas!  
déjame tranquilo que aquí la montaña  
me ofrece sus piedras, acá son más blancas  
que esas condolencias que tú me regalas (Abanto Morales “Cholo soy”).

---

entra, pero el cantante no” es muy relevante en esta situación, ya que aún no se acepta totalmente a los inmigrantes andinos y a los cholos dentro de estos espacios, como lo reportan las noticias constantes sobre sucesos discriminatorios en estos distritos.

<sup>105</sup> Palabra popular para describir a una persona vestida de manera elegante con un terno.

<sup>106</sup> Es importante resaltar que Mediodía Criollo (1996-2006) fue reemplazado por Lo Nuestro (2007-2009)

<sup>107</sup> Característica singular de la música criolla que ocurre entre estrofas de la canción.

La incorporación de la letra recitada o declamada es característica del género musical criollo. Sin embargo, usualmente no se observa con tanta solemnidad y amplitud, como en el caso de “Cholo soy”. Este efecto retórico compromete a la audiencia a escuchar, ya que no hay musicalidad que los distraiga. Abanto le habla directo y con precisión a la audiencia y a los televidentes; al terminar esta estrofa, la audiencia instintivamente rompe en aplausos y por los rostros de los presentes, Abanto ha hecho contacto con su audiencia.

Esta estrofa recitada es la más cruda y afectiva de la canción; Abanto se refiere a una realidad en el Perú de la época donde al indígena y al cholo se le establece como “sujeto inferior” comparándolo con “bestias de carga” y “topos que escarban”.<sup>108</sup> Abanto incorpora la temática andina al describir a los trabajadores campesinos cosechando en la zona rural, pero también muestra una escena urbana refiriéndose a las inmigrantes en la capital que trabajan como empleadas domésticas: “mientras mis hermanas van a casas de ricos/ lo mismo que esclavas”. Toda esta problemática local y regional es interpretada bajo el repique de la música criolla, ritmo que, desde la perspectiva de la cultura criolla hegemónica del país, ha sido considerado desde siempre “sinónimo de tradición y sentimiento peruano”.<sup>109</sup> La música criolla es considerada un producto cultural de las masas populares urbanas de la costa que surgió a fines del siglo XIX y

---

<sup>108</sup> Según el crítico peruano Victor Vich, en la primera estrofa, la letra de la canción “concentra su atención en un problema central de la constitución de las identidades en el Perú. [...] Es decir nos encontramos aquí ante una clarísima representación que ilustra como el discurso del poder ha nombrado al otro subalterno y ha terminado por constituirlo como un sujeto ‘inferior’” (“Borrachos de Amor” 7).

<sup>109</sup> La música criolla se identifica con el sector de los *criollos*, que en la época de la colonia aludía al “hijo de españoles nacido en las colonias” (Villanueva y Donayre 14). Es en este sector social, étnico y racial que nace el sentimiento hegemónico de patria, ya que por la lejanía a España no se sentían identificados con ese país. Las siguientes generaciones de criollos crean costumbres y definen gustos “ampliando el significado de la palabra “criollo” más allá de su primitiva calificación racial” (15). Es por esto que este término llega a incluir usos, costumbres, comida, música, letrillas, y bailes de origen costeño. Por ejemplo, la palabra “acriollarse” significaba cuando un provinciano o extranjero se adaptaba a las costumbres y picardía popular de la ciudad limeña. Entre los principales géneros representativos de la música criolla están: la marinera, la polka y el valse, los cuales tuvieron gran influencia de la música española y caribeña durante el siglo XVI y más recientemente del waltz de Viena y la polka de Polonia (15-16). El 18 de octubre de 1944, el presidente Manuel Prado Ugarteche estableció el 31 de octubre como el “día de la canción criolla” (193).



comienzo del siglo XX (Bustamante 165). Su significado llegó a incluir únicamente a lo limeño o, “por extensión, costeño, de cualquier cuna, que dice, piensa y actúa de acuerdo a un conjunto dado de tradiciones y costumbres nacionales, pero a condición, como lo sostiene Franco Borricaud, de que no sean indígenas” (Villanueva y Donayre 15).<sup>110</sup>

“Cholo soy” fue interpretada por primera vez en 1973 por el compositor y cantante Luís Abanto Morales, quien nació en la provincia de Trujillo el 25 de agosto de 1923 y pasó la mayor parte de su niñez en Cajabamba, Cajamarca.<sup>111</sup> Después de la muerte de su padre, estuvo bajo el cuidado de su abuela paterna y a la edad de 13 años, su madre doña Rosa Obdulia Morales lo trajo a Lima para vivir en el pasaje Tingüa, en el distrito de Lince (“Efemérides Criollas”). Su carrera como cantante empezó en 1942 cuando fue ganador en el concurso “La canción de los Barrios”, que organizó Radio Callao (“Efemérides Criollas”).<sup>112</sup> El 3 de junio de 1987, la organización de Estados Americanos (OEA), distinguió con el título de “Patrimonio Artístico de América” a Luis Abanto Morales y otros intérpretes de la canción criolla como Jesús Vásquez, Oscar Avilés, y Arturo “Zambo” Cavero (“Efemérides Criollas”). Las canciones de estos intérpretes comprenden temas de amor, romance, los barrios limeños, la patria peruana,

---

<sup>110</sup> Francois Borricaud fue un sociólogo francés autor de *Poder y sociedad en el Perú contemporáneo* (1967).

<sup>111</sup> En 1975, hubo una controversia sobre la autoría de la letra de la canción. La letra original de la canción le pertenecía al poeta argentino Boris Elquin, titulado “No me compadezcas”, publicado en un libro póstumo del autor. A diferencia de la canción, en vez de “Cholo soy”, el poema original dice “Colla soy”. Coya refiriéndose a los habitantes de la región andina de Bolivia, o también a los descendientes del noreste de Argentina, o del norte de Chile (Guevara Díaz).

<sup>112</sup> El desarrollo de la música criolla está fuertemente relacionado a la estructura urbana y social de los barrios limeños de esa época. Según el académico José Antonio Lloréns Amico: “Lima tenía la apariencia de ser un conglomerado de barrios en torno a un núcleo donde se concentraban los edificios públicos y de gobierno. Los barrios estaban rodeados de huertas y jardines, mientras que en los extramuros de la ciudad había chacras y haciendas. La mayor parte de los limeños vivían en callejones. [...] formados por hileras de pequeñas viviendas de una o dos habitaciones dispuestas a lo largo de un estrecho corredor descubierto y con una sola entrada desde el exterior, podían albergar entre 50 y 200 personas [...]. Los cumpleaños, bautizos y matrimonios constituían motivos suficientes para ‘armar jaranas’ con los amigos y vecinos del callejón. [...] estos elementos estimulaban en las clases populares limeñas cierto sentimiento de pertenencia e identidad con el lugar donde se vivía, con el barrio específico e incluso con un callejón en particular dentro del barrio. [...] En el aspecto musical, los diversos barrios habían impreso estilos ligeramente diferenciados a los géneros criollos, pudiéndose distinguir la procedencia de los guitarristas por su forma de pulsar el instrumento y se identificaba el barrio de origen en los cantores por su manera de entonar la voz y por el ‘corte’ o ritmo que le daban a las canciones” (20-27).

equipos de fútbol, entre otros. Sin embargo, Abanto es el único que incorpora la cuestión del indígena y del cholo en sus vales, específicamente en temas tales como “Cielo serrano”, “Quiéreme” y “Miradita”.<sup>113</sup>

El crítico cultural Víctor Vich analiza canciones peruanas del siglo XX, para explicar cómo un siglo de la historia cultural del país fue plasmada en los diferentes imaginarios políticos y experimentada por los sectores marginales y subalternos (“Borrachos de amor” 3). Una de estas canciones es “Cholo soy”. Vich afirma que el proyecto de Abanto expone el problema de la constitución de las identidades en el Perú ya que se define al cholo como sujeto subalterno e “inferior” en la letra de la canción: “no dicen ustedes el cholo es como piedra, sin voz, sin palabra” (7). Según Vich, el cholo es descrito “como un sujeto triste, sin palabra al que se le ha restado toda capacidad de decisión y que carga sobre sus hombros toda la violencia de la historia” y de un estado nacional “cómplice y promotor de prácticas coloniales como lo fueron el

---

<sup>113</sup> Otros cantantes y compositores que presentan el tema del cholo en la música criolla son: Rafael Otero López, compositor del tondero “El cholo y la china” en los años cuarenta: No hay quien te mate/ y te robe el alma/ chola mentirosa,/ china palangana./ Puede ser que yo te encuentre/ en la tarde de mañana/ y verás cómo, canalla,/ yo te haré lo que dé mi gana (bis)/ Fuga/ Pero miren a este cholito/ cómo se mete como un gallito (bis)/ Lo que quiere es un pedacito/ un pedacito chiquito/ de mi boquita sabrosa/ la que está en capullo rosa/ convertida en mariposa/ que no la prueba cualquiera (Villanueva y Donayre 245). Otro autor es Laureano Martínez S. que creó la polka “Cholita”: Cholita no te enamores/ Cholita haz como yo/ Por qué sufrir tantos sinsabores/ Si quien quisiste te despreció./ Por qué sufrir tantos sinsabores/ Si quien quisiste despreció./ Cuando te pidan el sí,/ No le hagas caso / Aunque con ansias en ti/ Sientas amor./ No te ilusiones, ya se: / Diles no puedo/ Así la pasas feliz, mucho mejor/ No te ilusiones, ya se:/ Diles no puedo/ Así la pasas feliz, mucho mejor/ Si el mundo es loco vergel/ Siga adelante/ Es imposible ser fiel / No hay comprensión/ Miente en la vida, caray/ Cuando te alcanza / Y borrarélas del corazón (636 *Cholita*). El vals “El provinciano” compuesto también por Laureano Martínez Smart en 1936, habla sobre la temática del muchacho provinciano que llega a la ciudad: Las locas ilusiones/ me sacaron de mi pueblo/ y abandoné me casa/ para ver la capital/ como recuerdo el día/ feliz de mi partida/ sin reparar en nada/ de mi tierra me aleje./ y mientras que mi madre/ muy triste y sollozando,/ decíame: himno mío,/ llévate mi bendición/ Ahora que conozco la ciudad/ de mi dorados sueños/ y veo realizada la ambición/ que en mi querer forje/ Es cuando el desengaño/ de esta vida me entristece,/ y añoro con dolor mi dulce hogar/ Luche como varón para vencer/ y pude conseguirlo,/ alcanzando mi anhelo de vivir/ con todo esplendor./ Y en medio de esa dicha/ me atormenta la nostalgia,/ del pueblo en que deje mi corazón (Mejía, *Letra de Canciones*). Por otro lado también tenemos el vals “Indio” por Alicia Maguiña en 1963: “La luz se hizo sombra,/ y nació el indio./ La puna se hizo hombre/ y nació el Indio./ Prisionero en tu suelo,/ indio cautivo,/ sin luz en la mirada,/ indio sombrío./ Ayer montañas,/ hoy solo escombros,/ hierva mi entraña/ cuando lo nombro./ Serás otra vez montaña./ y habrá fulgor en tus ojos,/ tu risa oír, y feliz serás,/ y feliz seré (Manosalva Oviedo 84).

gamonalismo, la servidumbre y el pongaje” (8). Ante esta desigualdad y situación social, el cholo se ve relegado al aislamiento como se observa en la siguiente estrofa:

Déjame tranquilo aquí en la montaña  
me ofrece sus piedras, aquí son más blancas  
que esas condolencias que tú me regalas,  
“Cholo soy” y no me compadezcas.

En “Cholo soy”, el cholo se presenta como “un sujeto excesivamente degradado”, con lo que Vich argumenta que estas imágenes líricas reproducen el mismo discurso colonial que los aplaca (9). Aunque se muestran muchas palabras que simbolizan la relación con la sierra peruana y la condición rural, no se nombra al indígena o sujeto andino, pero sí al cholo, enfatizando la “condición de inmigrante y el contacto cultural” (11). Lo que hace al cholo un sujeto “muchísimo más dinámico y heterogéneo”; “el Cholo desindianizado es un sujeto algo más interno al proyecto nacional”, como lo menciona Vich (8). La canción “Cholo soy” representa parte de la historia peruana del siglo XX donde se observa una sociedad de clase alta y en control, contrapuesta a la imagen del ciudadano socialmente alienado. Este sujeto vive en una desigualdad, careciendo de poder y que convive fuera del proyecto nacional que se construye en la exclusividad. Para concluir su análisis, Vich opina que las canciones “son una irrupción performativa de voces que intentan desarticular una narrativa socialmente aceptada”; es a través de esta lírica performativa que se llega a demandar la construcción de nuevas “relaciones sociales capaces de producir la igualdad entre los ciudadanos” (15). En la canción “Cholo soy” de 1973, el cholo se vislumbra como la base del modelo nacional-popular de los años 70. Abanto incorpora en la lírica a las masas de trabajadores migrantes rurales en Lima, cuya retórica se veía excluida y segregada solo al folklore nacional. De esta manera, se plasma a esta creciente masa en la música criolla, la cual es característica de urbanidad y criollismo y ha sido siempre un muy fuerte símbolo de identidad nacional.

## En la pantalla: “Cholo soy” de MiBanco (2016)

Ya en plena era neoliberal y el auge de la cultura televisiva, el comercial de MiBanco del 2016 está acompañado por una nueva versión de la canción “Cholo soy” compuesta por MiBanco e interpretada por Ruby Palomino.<sup>114</sup> A continuación, tenemos en comparación la versión de 1973 y la de 2016:

Cholo Soy Y No Me Compadezcas  
Luis Abanto Morales

Cholo soy y no me compadezcas  
Que esas son monedas que no valen nada  
Y que dan los blancos como quien da plata  
Nosotros los cholos no pedimos nada  
Pues faltando todo  
Todo nos alcanza

Déjame en la puna, vivir a mis anchas  
Tregar por los cerros detrás de mis cabras  
Arando la tierra, tejiendo los ponchos,  
pastando mis llamas  
Y echar a los vientos la voz de mi quena  
¿Dices que soy triste, ¿qué quieres que haga?

No dicen ustedes que el cholo es sin alma  
Y que es como piedra, sin voz, sin palabra  
Y llora por dentro, sin mostrar las lágrimas  
Acaso no fueron los blancos venidos de  
España  
Que nos dieron muerte por oro y por plata  
No hubo un tal Pizarro que mató a Atahualpa  
Tras muchas promesas, bonitas y falsas

Cholo soy (MiBanco)  
Ruby Palomino

Cholo soy y no me compadezcas  
Que estas son monedas que valen bastante  
Fruto de mi esfuerzo y de mi esperanza  
Nosotros los cholos no pedimos nada  
Pues todo lo hicimos  
Y todo nos alcanza

Deja que mi empresa crezca a sus anchas  
Tregar lo más alto tras de mis ganancias  
Amando mi tierra, moviendo industrias,  
cosechando ganas  
Y echar a los vientos, una carcajada  
Dices que soy triste ¿en qué siglo vives?

Perdón que te corrija, soy cholo con alma  
Fuerte como piedra, cero melodramas  
Acepta mi progreso, guárdate las lágrimas  
Acaso no es cholo palabra muy noble y  
peruana  
Enséñese en la escuela, apréndase a amarla  
Somos una fuerza real y con ganas  
No somos promesas, bonitas y falsa.

La nueva versión consiste en cuatro estrofas, con la repetición de la primera estrofa dos veces. Las dos versiones empiezan con “Cholo soy y no me compadezcas”. Así se enfatiza la autodeterminación de su identidad y se contextualiza la canción dentro de un largo legado de

---

<sup>114</sup> Cantante peruana que se volvió famosa tras competir en el concurso televisivo de talentos *La Voz Perú* en el 2014.

comportamiento paternalista de parte de la sociedad peruana con el indígena y el cholo. El paternalismo ha estado presente de muchas maneras en la sociedad peruana (los gobiernos, los organismos locales, las ONGs, etc.). En estas interacciones, se considera a los indígenas como “niños” que necesitan protección y tutelaje, limitando así su autoría y asignación de responsabilidades y ejecución de proyectos.<sup>115</sup>

En la época de los años 40, tras la oleada de migración de provincianos a la capital limeña, nominaciones paternalistas como “cholito”, cambian a “cholo traicionero y mentiroso”.<sup>116</sup> Aunque aún es percibido como una persona que necesita dirección y tutelaje, el aumento y la proximidad de los cholos en la ciudad, agregan un aire de peligrosidad a este término. Guillermo Nugent afirma que este término se llega a percibir como una amenaza, todo lo que la sociedad peruana no debería ser. Nugent comenta: “Mientras la migración de ultramar (con la excepción de Oriente) es considerada un elemento de renovación y enriquecimiento cultural, la migración de provincias de la sierra es vista con verdadero espanto y desdén” (38).

La oposición de “monedas que no valen nada” en la versión de Abanto, con “monedas que valen bastante” en la de Mibanco le otorga al cholo un poder adquisitivo, al cual no podía acceder durante el siglo XX. La versión de la canción “Cholo soy” del 2016 nos ubica dentro del discurso de propiedad privada y capitalismo del cual habla el economista Hernando de Soto (16). El estudio de De Soto se basa en el sector informal peruano y argumenta que en este existe una economía sumergida que se debe de entender como un potencial económico para el impulso de un capitalismo popular. De Soto, quien fue asesor durante el gobierno de Alberto Fujimori y recientemente apoyó la candidatura de Keiko Fujimori, propone fomentar la iniciativa y

---

<sup>115</sup> Este tutelaje es engendrado del gamonalismo.

<sup>116</sup> Véase Denise Leigh Raffo, “El miedo a la multitud. Dos provincianos en el Estadio Nacional, 1950-1970”. En *El Miedo en el Perú: siglos XVI al XX*.

expansión de negocios y de pequeñas empresas de la clase popular en el Perú a través de un sistema legal de propiedad. De Soto comenta: “En efecto, sin ley de propiedad, el capital mismo—el instrumento que permite a las personas palanquear sus posesiones y transacciones—sería imposible de crear: los instrumentos que guardan y transfieren valores, tales como acciones de capital, pagarés, derechos de patente, letras de cambio, bonos, etc., están determinados por la estructura de las relaciones legales con las que se construye un sistema de propiedad” (De Soto, “la ley de propiedad” 17). Esta propuesta se presenta como una alternativa para contrarrestar la exclusión en la participación social, económica y política de una gran mayoría pobre. De Soto argumenta que existe una economía distorsionada en el Perú, ya que la incapacidad del gobierno peruano de proveer medios de desarrollo al empresario popular, en especial a los sectores migrantes de la sierra, ha dado efecto al surgimiento de la economía informal (De Soto, *El otro sendero* 11).<sup>117</sup> De Soto arguye que se debe dar oportunidad de legalizar el sector informal y así “crear un sistema de propiedad formal que convierta a una masa de propietarios anónima y dispersa en un sistema interconectado de interlocutores comerciales individualmente identificables y responsables, capaces de crear capital” (De Soto, “La ley de propiedad” 21).

La misión de MiBanco refleja la ideología de De Soto. MiBanco es el primer banco privado creado con el objetivo de atender las necesidades de la micro y pequeña empresa (Mibanco “historia de la unión”). Los clientes de Mibanco son “vendedores en el mercado, costureras, panaderos, alfareros y otras personas que mantienen a sus familias formando negocios pequeños que a menudo operan desde el hogar. Muchos viven en la periferia de Lima” (“Mibanco”). Frases en la canción “Cholo soy” que mencionan “mi empresa”, “mis ganancias”,

---

<sup>117</sup> De Soto comenta: “al llegar a las ciudades los inmigrantes encontraron un mundo hostil. Se dieron cuenta de que. Si bien la sociedad formal tenía una visión bucólica del “Perú profundo” y le reconocía el derecho a la felicidad, nadie quería que ese “Perú profundo” bajase a las ciudades [...]. Se esperaba que la civilización llegase al campo, no que los campesinos vinieran a buscarla” (De Soto, *El otro sendero* 11).

“moviendo industrias”, nos dibuja un panorama donde el cholo se integra a la estructura económica a través de los “frutos de [su] esfuerzo”, constatando su ingreso en el ámbito económico.

Para De Soto, la solución a la exclusión social está en que la “personalidad cobriza y tumultuosa” aspire a la propiedad privada y que el estado peruano deje de ser un estado mercantilista de características ineficientes y burocráticas que solo favorece intereses de ciertas elites (De Soto, *El otro sendero* 3).<sup>118</sup> Como lo hemos visto, De Soto aboga por un estado capitalista que permita que el mercado se rija por sí mismo: “la historia de estos asentamientos informales es la historia de la lucha de los informales por acceder a la propiedad privada inmobiliaria y también la de la constante derrota de la normatividad legal existente” (59).

Sin embargo, esta política de capitalismo popular sucedió a la par con la apertura a los cambios estructurales neoliberales. La opción de convertirse en pequeño empresario o “emprendedor” surgió, como lo comenta la historiadora Cecilia Méndez, como una manera de sobrevivencia ante los despidos masivos durante la época del Fujimorismo (Méndez).<sup>119</sup> Méndez muestra la otra cara de la moneda ante la visión positiva del “sueño del negocio propio”, ella comenta: “lo que terminamos teniendo veinte años después, más allá de algunos “nuevos ricos” y mafias transportistas, es una economía dominada por corporaciones transnacionales

---

<sup>118</sup> Ver: Urbina, Dante A. *Análisis Crítico Del Libro “El Otro Sendero” de Hernando de Soto*. 2016. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=xS8SVjsqbb8>. Urbina explica que *El otro sendero* fue una propuesta capitalista a la opción revolucionaria socialista, basada en ideas marxista y maoísta de Sendero Luminoso para acabar con la exclusión social.

<sup>119</sup> La “opción” de convertirse en “emprendedor” la experimentaron mis padres también. Mi padre quien trabajaba en Electrolima, compañía de luz nacional, por más de quince años, perdió su trabajo en 1997; mi madre que trabajaba de traductora y profesora de inglés en varios institutos de idiomas, perdió su trabajo en 92. Dada la situación económica del país en esa época, optaron por comprar dos camionetas en el transcurso de cinco años para hacer movilidad escolar con el dinero que obtuvieron del despido de mi padre y ahorros. Ya hace 28 años que mis padres, los dos egresados de la universidad, trabajan haciendo movilidad escolar. La ideología del capitalismo popular se impuso obligatoriamente ante los reajustes de las políticas neoliberales.

donde los hijos de muchos migrantes ganan sueldos indignos de un “Perú que avanza”, y “régimen laborales especiales” que apenas disfrazan situaciones de explotación” (Méndez).

En la versión del 2016, tenemos una relación equivalente entre el esfuerzo y la adquisición monetaria, a diferencia de la versión de 1973, donde el cholo se integra a la estructura económica solo a través de un regalo o de lástima “que dan los blancos como quien da plata”. Estas creaciones del cholo “empresario” y al que “le regalan” podemos compararlas con el eslogan popular “Soy cholo, pero no barato” que surgió durante las marchas contra la Ley Pulpín en el Perú en el 2014. Méndez argumenta que este eslogan surge de las “pulsiones gamonales que asocian una condición racial o “étnica” con una situación servil y malpaga” (Méndez).<sup>120</sup> De la misma manera, la letra de la canción asocia la condición racial con las características “innatas” de este grupo para trabajar y salir adelante: “soy cholo con alma /Fuerte como piedra, cero melodramas”. Las versiones de 1973 y 2016 de la canción concuerdan con la frase “nosotros los cholos no pedimos nada”, creando una similitud entre las dos épocas. Esta frase recalca el aislamiento en el que vive el cholo y, por otro lado, la autosuficiencia del sujeto, la falta de dependencia ya sea por deseo propio o por exclusión social.

Esta individualización y actitud de “déjame solo que todo yo puedo” desvanece la responsabilidad del estado peruano de proveer y salvaguardar los derechos y deberes de los ciudadanos. Méndez afirma que “el reducir la condición ciudadana a una cuestión de poder adquisitivo y ‘emprendimiento individual’, [...] supone disociar al estado del horizonte semántico de ‘ciudadanía’ y por ende, de cualquier referencia a los derechos ciudadanos y deberes del Estado. Tal vez lo que la politóloga Carmen Ilizarbe ha llamado

---

<sup>120</sup> Ley N° 30288 o popularmente conocida como “Ley Pulpín”, fue aprobada por el congreso el 11 de diciembre de 2014 y derogada el 26 de enero del 2015. Esta ley “establecía un régimen laboral especial, con el objetivo de viabilizar el ingreso al mercado de los jóvenes entre los 18 y 24 años. Sin embargo, no les reconocía beneficios como el cobro de gratificaciones, de Compensación por Tiempo de Servicios (CTS) y las vacaciones solo eran de 15 días” (“Ley Pulpín”).



‘desciudadanización’ deba entenderse en este marco de despolitización del concepto de ciudadanía” (Méndez). El individualismo neoliberal se expresa también en el prólogo de *El otro sendero* escrito por Mario Vargas Llosa:

La opción de los informales —la de los pobres—no es el refuerzo y magnificación del Estado sino su radical recorte y disminución. No es el colectivismo planificado y regimentado sino devolver al individuo, a la iniciativa y a la empresa privadas, la responsabilidad de dirigir la batalla contra el atraso y la pobreza. ¿Quién lo hubiera dicho? Esos humildes desamparados de las barriadas, esos enjambres de ambulantes, para quien escucha el mensaje profundo de sus actos concretos, no hablan de aquello que predicán en su nombre tantos ideólogos tercermundistas—la revolución, la estatización, el socialismo—sino de democracia genuina y auténtica libertad (XXVI).

Para el filósofo peruano Urbina, la propuesta de De Soto presenta una visión romántica del ser humano, a quien se lo ve con capacidades innatas de emprendimiento. El inmigrante provinciano que llegaba a la capital limeña y sus descendientes se vuelven un gancho marquetero, explotando así la idea de que el cholo es “una fuerza real y con ganas”. La canción menciona “pues faltando todo /todo nos alcanza” a diferencia de la nueva versión “pues todo lo hicimos /y todo nos alcanza”.

Las dos versiones muestran la astucia del cholo para *recursearse*. Esta palabra proviene de la jerga peruana que significa “obtener algo”, ya sea un objeto o un servicio a través de métodos alternos o irregulares. Esta palabra se utiliza mucho en el cotidiano de la sociedad peruana. El uso del término *recursearse* surge en circunstancias extenuantes donde la pobreza ha llevado al individuo a encontrar cualquier tipo de trabajo para poder sustentarse: “todo lo hicimos”. El sueño del negocio propio, surge como opción única de subsistencia ante las limitadas condiciones del mercado de trabajo peruano. Esta distorsión del término “emprendedor”, como cualquiera capaz de sobrevivir e ingeniárselas para así poder llegar a fin

de mes y dar de comer a su familia, le pone un aura romántica a un problema agudo en nuestra sociedad.

Si este fuera el caso, como lo comenta el filósofo Urbina “estaríamos llenos de Steve Jobs” en el Perú. Desafortunadamente esta no es la realidad. La centralización del país hace que muchas personas emigren a la capital en busca de oportunidades y el mercado de trabajo está basado en estructuras ineficientes (Urbina). Esta posición que se le da al cholo, capaz de todo, siempre dispuesto a salir adelante por su innata naturaleza luchadora y emprendedora, opaca la realidad de exclusión social y racial e ineficiencia económica que existe en la sociedad peruana. Así como se cambió la denominación de “indio” a “campesino” durante el gobierno militar del general Juan Velasco Alvarado en 1969, con el propósito de integrarlo a un proyecto político con eje clasista, la equidad de la palabra cholo con “emprendedor” en el comercial está posicionando al cholo dentro del modelo neoliberal del presente.

El análisis de la canción “Sufre, peruano, sufre” del cantante de chicha, Tongo, realizado por el sociólogo Victor Vich apoya esta idea. Vich opina que los efectos del capitalismo en la sociedad peruana han puesto gran presión en el esfuerzo personal y en la laboriosidad del individuo (“Borrachos de amor” 15). En este ambiente capitalista neoliberal existe una asociación entre el trabajo y el sufrimiento. En la versión de “Cholo soy” de 1973, se enfatiza la carencia total, refiriéndose a oportunidades, educación, derechos y posesiones materiales, como un eco del discurso estatal de los ‘70, con su anclaje en el mundo obrero y “campesino” (indígena) y reivindicado de los sujetos relegados.<sup>121</sup> En la versión del 2016, el

---

<sup>121</sup> En 1968, el presidente Fernando Belaúnde Terry fue derrocado tras un golpe militar revolucionario dirigido por Juan Velasco Alvarado. Como lo explica el académico Juan Martín Sánchez, el régimen de Velasco Alvarado fue de corte populista, lo que en la época de los setenta fue “interpretado como la opción pluriclasista que mejor articulaba las demandas nacional-populares con la etapa de industrialización de las economías capitalista periféricas” (244). Una de las principales políticas del régimen de Velasco Alvarado fue la reforma agraria. Esta iba en contra de los latifundistas, y apelaba a una reestructuración de las condiciones históricas de explotación que existían desde tiempos de la colonia. Sobre esto Velasco Alvarado comenta: “A partir de este venturoso 24 de junio, el campesino del Perú

sujeto no se centra en la carencia sino en todo lo que ha conseguido y puede conseguir: “mi empresa crezca a sus anchas”, “tras de mis ganancias”, “moviendo industrias” y “cosechando ganas”. El sujeto ha hecho de todo, ha trabajado para poder mantenerse a flote en una economía aplastante. Sin embargo, las dos versiones le adhieren al cholo la capacidad de encontrar un punto de equilibrio donde “todo nos alcanza”, lo cual nos muestra que el cholo encuentra la manera de sobrevivir, pero sin progresar o avanzar más allá, vive siempre al ras de las necesidades.

En la siguiente estrofa sabemos que existe una tercera entidad que es la que no “deja que [su] empresa crezca a sus anchas”. A diferencia de la versión de 1973 donde se opta por el aislamiento: “déjame en la puna, vivir a mis anchas”; creando así un distanciamiento entre la sierra peruana y el resto del Perú. El cholo en la versión del 73, es despojado de cualquier pizca de urbanidad, solo se lo aprecia: “arando, tejiendo, pastando”. En la versión del 2016 se da un total cambio de la presencia del cholo en el sector urbano económico; se presenta a un cholo que no sólo está tratando de sobrevivir el día a día con “pequeñas monedas”, sino que se le adjudica referentes materiales como ganancias e industrias. La inserción del verso “Amando mi tierra” ejemplifica que a pesar de que hay un deseo de superación económica, existe un apego a la tierra que les sostienen y es ahí donde se crea el “sujeto neoliberal perfecto”, un agente luchador y patriota. Esta estrofa termina con preguntas dirigidas hacia la audiencia. En la versión de 1973 se canta: “dices que soy triste, ¿qué quieres que haga?”. Otra vez escuchamos de la realidad del

---

será *en verdad un ciudadano libre*, a quien la patria, al fin, le reconoce el derecho a los frutos de la tierra que trabaja, y un lugar de justicia dentro de una sociedad de la cual ya nunca más será, como hasta hoy, ciudadano disminuido, hombre para ser explotado por otro hombre” (Martín Sánchez 162). La reforma agraria planteó explícitamente una oposición a sistema oligárquico-colonial. Velasco Alvarado también oficializa el quechua como lengua nacional en 1975. Su gobierno intentaba integrar a la población “campesina” dentro de un nacionalismo que interpela “a una nueva comunidad nacional que se “debe” distinguir de la anterior, aunque de ella recoja gran cantidad de elementos” (Martín Sánchez 164). Velasco Alvarado comenta: “en la obra de la reforma agraria tendremos a nuestro lado a los campesinos, a los obreros, a los estudiantes, a la inmensa mayoría de los intelectuales sacerdotes, industriales y profesionales del Perú. Y esto es lo que cuenta, porque ellos son el *pueblo auténtico de nuestra patria*, al lado del cual está la Fuerza Armada, que surge de ese pueblo” (Martín Sánchez 19).

cholo como un drama, con falta de acción y agencia, esperando ‘mandatos’ de la clase en poder. Al contrario, en la versión del 2016, la pregunta es la siguiente: “dices que soy triste ¿en qué siglo vives?”. La pregunta se da de un modo increpante, el cholo “altanero” está *pechando* por una respuesta, haciendo sátira del pensamiento retrógrado, donde un tercero califica y da significado al cholo.

La tercera estrofa en la versión del 2016 comienza con una rectificación: “Perdón que te corrija, soy cholo con alma”. Esta declaración pareciera que dialogara y respondiera a la versión de 1973: “No dicen ustedes que el cholo es sin alma”. La nueva versión hace un juego de palabras de tal manera que, utilizando las mismas palabras de 1973, cambia totalmente el sentido de la canción. En la versión de 1973, el cholo no tiene alma, no tiene voz, no tiene palabra y está acostumbrado a ser maltratado de tal manera que ha enmudecido. Esta imagen del cholo es triste, *reclamando la atención* del Estado y el oído público y popular. En la nueva versión, el cholo tiene alma y “es fuerte como piedra”; posee una capacidad física deseable, a diferencia de “es como piedra” que indica que es constantemente aplacado y a la vez, un ente pétreo y petrificado en el tiempo. El cholo del 2016, es “cero melodramas”, un uso interesante de palabras en un sentido contemporáneo, presentando un sujeto que no se quiebra: un cholo directo, práctico y decidido. En la nueva versión, el cholo no “derrama lágrimas”; al contrario, le pide al otro que se “guard[e] las lágrimas”. En esta estrofa no sólo se pide que se acepte el progreso económico del cholo, pero también que no le tengan pena, revocando prejuicios históricos de paternalismo, desprecio y lástima. Ser cholo no es entonces una identidad de la cual uno se deba de avergonzar; por el contrario, se saca al cholo de su posición de sumisión.

A partir de esta estrofa ya tenemos una redefinición de que sería ser cholo en la era neoliberal: un hombre que trabaja, desea progreso y avance económico y alguien que “echa a los

vientos, una carcajada”. La inserción de la “carcajada” humaniza esta imagen del cholo que se está redefiniendo; sin embargo, como lo veremos más adelante, refuerza la idea del sujeto neoliberal que trabaja incansablemente pero siempre con una sonrisa en el rostro. En la última estrofa, después que en las anteriores se ha dado un proceso de corrección histórica; se incita a pensar en el cholo dentro del contexto nacional: “acaso no es cholo, palabra muy noble y peruana”. Se apela a que entre en la base del desarrollo y formación de la nación “enséñese en la escuela” también se incita a amarla, integrarla dentro de la realidad y a aceptarla como “fuerza real y con ganas”. En la versión de 1973, se encuentran palabras como “blancos, España, muerte, Pizarro, Atahualpa” que retraen un pasado doloroso que concluye con “promesas bonitas y falsas”. En contraposición, la versión del 2016, otorga una posición presencial del cholo en la nación peruana, reafirmando una realidad y no una construcción abstracta: “no somos promesas, bonitas y falsas”.

### **Visualidad y choledad en el comercial “Cholo soy”**

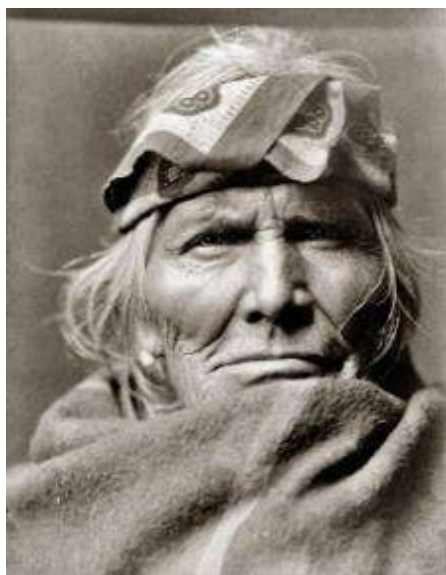
Apertura del comercial en pantalla: “emprendedores” posando serios y estoicamente, los brazos cruzados, mirada profunda y decidida ante el lente de la cámara. Después, con el acompañamiento de la voz de Ruby Palomino, la cámara se acerca a los rostros. Primer plano: se centra nuestra atención en las bocas que comienzan a sonreír, a reírse con mucho entusiasmo. A la luz de estas imágenes, deseo llamar la atención sobre la importancia de la risa y la postura en la representación de los cholos peruanos en el comercial “Cholo soy”. ¿Por qué se da este cambio de una pose estoica y se evoluciona a una de risas? ¿Qué significado tiene esta acción facial involuntaria en la representación e imagen del cholo y su percepción por la audiencia?

Para contextualizar estas preguntas, sugiero pensar en el trabajo del diseñador gráfico Ryan Red Corn, de la tribu nativo americana Osage, quien hizo un cortometraje retratando a

varios nativos americanos sonriendo y riéndose. Este proyecto tuvo el objetivo de combatir el control de los medios de comunicación y las políticas de representación que históricamente han retratado a los indios americanos como personas serias, austeras y sin sentido de humor (ICTMN). El trabajo de Red Corn fue dedicado al fotógrafo Edward S. Curtis, quien al principio del siglo XX fotografió a personas de 80 tribus diferentes, y estas doscientas imágenes en tonos sepia de poses dignas, estoicas y orgullosas se volvieron icónicas en la representación de los nativos americanos a través de los años (Verbosky).



Img. 6: Foto fija del corto *Smiling Indians* (sterlz501).



Img. 7: Fotografía de la colección de Edward S. Curtis (Keene).

Desafortunadamente, las fotografías de Curtis simplifican la complejidad del sujeto nativo americano, quien históricamente se ha visto socavado a imágenes estereotipadas de un pueblo que se muestra unidimensional y que carece de toda gama de emociones.<sup>122</sup>

En el comercial “Cholo soy”, la atención de la audiencia se centra en la cara, específicamente en la boca de los emprendedores. Por ejemplo, en la escena cuando la canción hace referencia a “echar a los vientos, una carcajada” y se acompaña con la imagen de un emprendedor riéndose a boca abierta.

---

<sup>122</sup> Red Corn argumenta que estas imágenes controlan la representación de los nativos americanos en los medios de comunicación, y opina “que estas imágenes no deben de dominar nuestra idea de cómo se ven los nativos americanos o quiénes son [...]. Nosotros necesitamos añadir más de nuestras propias imágenes para competir en contra de las de Curtis” (ICTMN). Red Corn considera que se necesita más que criticar las representaciones existentes y opina que debemos producir imágenes positivas para combatir las políticas de representación establecidas por los medios de comunicación. Red Corn comenta: “Tenemos que ser agresivos al respecto, mi actitud ha sido siempre, *crear, crear, crear*. Crear más y mejor arte y así tomar más banda ancha e inclinar la balanza” (ICTMN).



Img. 8: Emprendedor sonriendo en el comercial “Cholo Soy” por MiBanco (Zavalita Brand Building).

La definición de una carcajada es la risa impetuosa y ruidosa. Esta acción intrépida nos da acceso al orificio de la boca, donde podemos observar hasta la lengua del emprendedor. Es definitivamente una imagen que afecta la sensibilidad de la audiencia. Se puede decir que es una imagen exagerada y hasta desagradable. De esta imagen podemos observar que este hombre en estos segundos carece de limitaciones e inhibiciones, estamos frente a una liberación temporal, corporal y mental de este personaje. La risa es un acto biológico involuntario individualista; sin embargo, la expresión facial de este “emprendedor” se conecta con su alrededor. “La risa es contagiosa”, es un dicho que escuchamos siempre; tanto como el bostezo, la risa es un comportamiento social neurológicamente programado. Es por esto que en muchas de las series cómicas de televisión siempre existe una pista de risa en el fondo para enfatizar y sincronizar el estado de comportamiento de la audiencia. Esta imagen en el comercial refuerza un resultado positivo de buen augurio y noticias favorables y se espera un contagio con la audiencia. La inclusión de la imagen anterior con la frase: “echar a los vientos, una carcajada”, hace eco de la



libertad de pensamiento y expresión de la cual se afana la democracia en la era del mercado neoliberal. Un “emprendedor” riéndose “a panza ancha” muestra que no existen limitaciones e inhibiciones; es a través de la inserción excesiva de risa y sonrisas que se está fomentado una ideología de triunfante y vencedor, un subjetivismo que se manipula para atraer a la audiencia.

A simple vista el comercial ha tenido el objetivo de crear una imagen que reivindica al cholo peruano, reconociéndolo y enfatizando un sentimiento de orgullo en su esfuerzo, éxito y constante crecimiento. Además, nos presenta al cholo adaptado a nuestro tiempo e integrado a la estructura económica del país. Flavio Pantigoso, el director creativo ejecutivo de FCB Mayo, agencia publicitaria encargada de la producción y dirección del comercial, comenta:

Por primera vez, la publicidad peruana dice con todas sus letras la palabra “cholo” y rompe estereotipos y prejuicios racistas asociados al término, inyectando un sentido de identidad y orgullo al público objetivo de la campaña: emprendedores de la micro y pequeña empresa. Con un sentido inclusivo auténtico y no demagógico. Con los rostros de cholos reales y emprendedores reales (Flores).

La empresa FCB Mayo logró su objetivo ya que dejó de lado los estereotipos del cholo sufrido, pesimista y que vive en constantes desventajas. Esta campaña ha sido bien recibida por los peruanos en las redes sociales que muestran varios comentarios felicitando a MiBanco por confiar en ellos. Así también se pueden encontrar comentarios más profundos como: “los cholos nunca nos rendimos cuando emprendemos algo, luchamos hasta conseguirlo; pues somos herederos de hombres creadores e inventores como Los Caral, Moche, Los Paracas y muchas otras culturas y como síntesis los grandiosos Incas”, a lo que MiBanco responde “Así es. Y somos, los herederos de este gran pasado, los protagonistas de la nueva versión del Perú” (*Mibanco - Reescribimos #CholoSoy*). Otro usuario comenta: “La versión original es bella pero afortunadamente estamos en otras épocas y se cambió el lamento y el dolor por el sentido de éxito y lucha, motivación y orgullo, empoderamiento y esperanza, es bueno mejorar nuestros

himnos *porque ya lo malo pasó, ya no somos víctimas ya nadie decide nuestra desdicha o felicidad, todo depende de nosotros*” [énfasis mío], a lo que MiBanco responde: “¡Qué buenas palabras! Muy bien dicho, #CholoSoy y sigo adelante” (*Mibanco - Reescribimos #CholoSoy*).<sup>123</sup>

El comercial le presenta a su audiencia un subjetivismo que equipara la felicidad y el innato orgullo de la identidad chola con el bienestar financiero, al igual que el emprendimiento y la lucha constante. Argumento que, aunque algunas palabras cambian en la versión de “Cholo Soy” de 1973, donde el cholo lucha y sufre como piedra, su presentación en sí no varía en el presente, es aún desde una visión utilitaria donde se promueve una identidad auto-suficiente e individualista. El comercial sólo ha redefinido la imagen del cholo dándole un matiz de felicidad a esta lucha, poniendo un “emoticon feliz” al trabajo excesivo dentro de una sociedad desigual.

Todos sabemos que la enfática risa en los comerciales televisivos, como también las “caritas sonrientes” en las bolsas de los supermercados, hasta la cajita feliz de McDonald’s son dispositivos de poder que utiliza el mercado para recrear la utopía neoliberal. Según el sociólogo Sam Binkley: “La búsqueda de la felicidad se ha integrado totalmente al sistema de hiperproductividad e hiperconsumismo, los cuales son los impulsores de la economía global” (179). Por lo tanto, planteo que el mercado ha cambiado la subjetividad del hombre, ligándola directamente al “auto-mejoramiento sin remordimientos” (179). Y de esto son cómplices todos los comerciales de publicidad en el Perú y los comerciales de MiBanco (Cholo Soy (2016); Muchacho provinciano (2015); Trova (2012)). El gerente de la división de marketing de Mibanco, Werner Harster comenta sobre el objetivo de “Cholo soy”:

Reescribimos la letra de la canción para reivindicar el coraje, esfuerzo y perseverancia de todos los emprendedores peruanos por salir adelante. Para nosotros, “Cholo soy” es una canción que es parte de nuestra identidad nacional. “Cholos” somos todos, pues somos una mezcla de distintas razas y eso es algo valioso y por lo que debemos sentir orgullo. Por ello apelamos al insight de que hoy el “cholo” migrante *ya no se relaciona con la*

---

<sup>123</sup> Véase Mibanco Facebook en <https://www.facebook.com/MibancoOficial/videos/664863590322657/>

*realidad de una manera dolida y sufrida, sino todo lo contrario. Rompimos estereotipos y prejuicios racistas asociados a la palabra “cholo”, presentándola en un sentido positivo y no peyorativo. Por mucho tiempo fue una palabra cargada de mensajes negativos de todo tipo. Y luego, fueron los hechos los que reinventaron la palabra. Ahora, el cholo es el emprendedor, el trabajador, el que no descansa hasta alcanzar el éxito.*<sup>124</sup> Y Mibanco con esta campaña está justamente subrayando este cambio. Un cambio en la forma de vernos entre nosotros y eso es sin duda motivo de orgullo (“Nuestro Planteamiento”).

En este comentario se recalca el auto-mejoramiento y la capacidad incansable de su clientela de superar obstáculos y se presenta como único fin, el éxito económico, como lo menciona Percy Urteaga, el CEO de MiBanco: “el microempresario peruano es incombustible” (Carranza).

La empresa FCB Mayo enfatiza que en la producción del comercial se optó por la representación de verdaderos ‘emprendedores’ y no de actores, inyectando así una dosis de credibilidad y realismo al comercial, que utilizó rostros de migrantes y sus descendientes como ejemplo de historias exitosas.<sup>125</sup> Según la gerente adjunta de Mibanco, Ana María Zegarra, se buscaba cambiar los estereotipos sobre los emprendedores y ubicarlos en la realidad actual, así comenta:

El empresario de la micro y pequeña empresa ya no es el mismo que el de hace 20 años, cuando *se asociaba su crecimiento con sacrificio y sufrimiento. El emprendedor de hoy trabaja para salir adelante y goza el fruto de su esfuerzo* (Fowks).<sup>126</sup>

La campaña de Mibanco arduamente crea un distanciamiento con el pasado de representaciones de sufrimiento de los inmigrantes. Consecuentemente, como lo afirma Flavio Pantigoso es necesario entender y posicionar al cholo en la contemporaneidad:

---

<sup>124</sup> Énfasis mío.

<sup>125</sup> Entre estas historias se destacan las de: Gilberto Marcos (35), Huancavelino quien al llegar a Lima trabajó como vendedor de helados en las playas de Lima y se volvió profesor de surf en la escuela “Chalo Espejo”; Daniel Escajadillo (23), originario de Huánuco quien al llegar a Lima se volvió un diseñador de modas; Francisco Esteban Herrera Reyes, un señor conocido como “el rey de los bordados”, oriundo de la provincia de Barranca, quien al llegar a Lima se volvió tan conocido que ahora hace impresionantes bordados para destacar cantantes peruanas como Dina Páucar (“Conozca Las Historias De Los Protagonistas Del Videoclip 'Cholo Soy'”).

<sup>126</sup> Énfasis mío

Cuando decidimos crear la campaña, sabíamos que no debíamos quedarnos en una información paradigmática del emprendedor como el hijo de migrantes que sufre y que, básicamente, su forma de relacionarse con la realidad es de una manera dolida y sufrida. Queríamos cambiar ese estilo (S. Palomino).<sup>127</sup>

Este nuevo enfoque publicitario, le otorgó el Effie de Oro 2017 al comercial “Cholo soy” en la categoría de servicios financieros, la cual incluye campañas de bancos, AFP, compañías de seguros y servicios financieros en general. Los premios Effie tienen gran relevancia en la industria del marketing y la publicidad; premian “el aporte de estrategia y creatividad al logro de objetivos y obtención de resultados. En síntesis, Effie focaliza la atención en la publicidad efectiva, la que de verdad funciona” (*Home / Premios Effie*). Pantigoso asevera la importancia de la asociación entre la “creatividad y la efectividad” para resolver problemas reales. Al utilizar la publicidad como un “campo fértil para expresar estímulos artísticos, creatividad, cultura, [e] interpretación del país” se puede “contribuir al valor agregado del país, [y] a darle proyección” (VideosComercio).

El comercial “Cholo Soy” no ha sido la única creación de Pantigoso que ha tenido alta popularidad. Pantigoso es uno de los publicistas más renombrados en el Perú; estuvo como director creativo ejecutivo de la agencia Young & Rubicam cuando se creó “Perú, Nebraska”, comercial elegido como el mejor en el 2011 (Pérez Luna). “Perú, Nebraska” fue parte de la campaña Marca Perú en el 2011, una iniciativa que fomenta la reputación e imagen de un país como producto en diferentes áreas, ya sea en turismo, cultura, deportes, etc.<sup>128</sup> Este “documercial” muestra la visita de una delegación de peruanos a Peru, Nebraska, un pueblo en

---

<sup>127</sup> La intención de cambiar la representación del cholo instó también a que el comercial se propague en las redes sociales como en YouTube, Facebook, Twitter (S. Palomino).

<sup>128</sup> El concepto de Marca País (Brand Nation) fue introducido en 1996 por el asesor político Simon Anholt. Este principio de marketing y gestión de marca se aplica a países para fomentar la reputación y la imagen de un país con fines de promoción e integración (Alonso).

los EE.UU. que comparte el nombre con el Perú.<sup>129</sup> La intención de este documercial fue darles a conocer “su peruanidad” a los habitantes de Peru, Nebraska y destacar los diferentes aspectos de la cultura peruana, como su comida, música, tradiciones, etc. Pantigoso comenta sobre el spot “Peru, Nebraska”:

El mayor reconocimiento es el hecho que haya habido un impacto tan positivo en el corazón de la gente, que haya inclinado de alguna manera la balanza cultural de la gente y que tú lo puedas observar casi hasta en tiempo real. Yo hoy en día, en mi carrera, me excita y me emociona mucho más hacer cosas que tengan impacto real y relevante en las esquinas más allá que dirigirme a un pequeño jurado de un festival publicidad. Detrás de todo eso, hay un sentido utópico, ¿qué pasaría si un día nos despertamos, y nos sentimos realmente más cohesionados, más hermanos, en confraternidad, viviendo y la idea de un Perú reconciliado consigo mismo, en clases, en razas, en condiciones de toda índole (Pérez Luna).

Por su parte, la académica de estudios de medios de comunicación Nadia Kaneva, analiza el uso del marketing como instrumento del gobierno en la generación de políticas de identidad. En el caso de Marca Perú, Kaneva argumenta que “marca país es un discurso comercial, crea narrativas nacionales que simplifican y borran las complejidades de la historia” (Castro). Es importante identificar que el discurso nacional se mercantiliza, resituando al peruano como consumidor global, Kaneva comenta:

La ‘cultura peruana’ se representa en el spot a través del consumo y un estilo de vida de ocio—comida, música, baile—. No se aprende nada de la historia del país, la política o incluso los recursos naturales. Para mí, esto sugiere que la campaña les está diciendo que ser capaces de consumir es la expresión más importante de su cultura. Si uno se ve como un consumidor, y no como un ciudadano, se convertirá en alguien desligado de la vida política. La idea implicada es que, siempre y cuando pueda mantenerse su estilo de vida, uno no tiene que preocuparse de nada más. La corrupción, la destrucción del medioambiente, la desigualdad social, dejarían de ser importantes (Castro).<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Este comercial dura 15 minutos y está hecho como un spot comercial. Entre los “embajadores” estuvieron los actores y comediantes Carlos Alcántara y Gonzalo Torres, la actriz Magaly Solier, la cantante Dina Páucar, la surfista Sofía Mulanovich, el tenor Juan Diego Flores, el chef Gastón Acurio, entre otros. Ver: Karikuy Tours Peru. *Peru, Nebraska (HD with English Subtitles)*. 2011. *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=r\\_xBZcVEH1I](https://www.youtube.com/watch?v=r_xBZcVEH1I).

<sup>130</sup> Véase la entrevista en El Comercio hecha por Raúl Castro a la académica Nadia Kaneva, profesora asociada de Estudios de Medios en la Universidad de Denver, Estados Unidos.

De la misma manera, el comercial “Cholo soy” posiciona al ciudadano como ente consumista y lo desliga de un contexto político, social e histórico. Por ejemplo, la versión de “Cholo soy” no incluye ninguna carga histórica del Perú a diferencia de la versión de 1973 que retrae el contexto del pasado colonial español: “Acaso no fueron los blancos venidos de España/ Que nos dieron muerte por oro y por plata/ No hubo un tal Pizarro que mató a Atahualpa”.

En la versión del 73 existe una disyuntiva entre la terminología que usa el compositor y la época a la que hace referencia. Abanto centra la marginalización del “cholo” en la historia pre-1821 al mencionar la muerte de Atahualpa. Este suceso apela a la resistencia indígena y específicamente al momento que identifica el hundimiento y la desintegración del Imperio Inca. Es por esto que la utilización de la palabra “cholo” en vez de “indio” o “indígena” se encuentra desfasada del contexto. El análisis de Salazar Soler explica cómo, en el deseo de construir un Estado-Nación, se opta por la “disindianización” y “desetnización” de la población; ya que se integra a los “indígenas” como ciudadanos “campesinos” desapropiándolos de su estatus de diferencia. La categoría de “indio” o “indígena” quedan relegadas a un “sentido denigratorio y describen una condición social definida por la pobreza, la falta de educación y aislamiento geográfico” (Salazar-Soler 80). Las oposiciones con tonos raciales entre blanco/español y “cholo” de la canción del 73 anclan la discusión a la época del colonialismo, eximiendo de esta manera al Estado-Nación de hegemonía criolla de esa carga histórica.

En la versión del 2016 desaparecen las tensiones en tonos raciales ya que no se erige claramente a los “blancos” como los opresores. En esta versión la dicotomía es en base a ejes económicos: entre los cholos y “los que no los dejan progresar”. La palabra cholo se reivindica como ícono nacional de éxito, progreso y desarrollo propio: “Acaso no es cholo palabra muy noble y peruana”. Como vemos en esta versión, el cholo finalmente es parte del Estado-Nación:

“es peruano”. Sin embargo, no es un símbolo de rebelión indígena ante el poder español o criollo, es más bien un instrumento que legitima valores consumistas y materialistas: “trepar lo más alto tras de mis ganancias”. A diferencia de la versión del 73, la del 2016 carece de elementos históricos. El cholo, hijo de inmigrantes provincianos, consigue el éxito sólo en base a su propio esfuerzo, omitiendo así la lucha constante, abusos y discriminación que el inmigrante ha tenido que soportar para ingresar en el ambiente urbano. A diferencia de la versión del 73, ésta borra cualquier distinción racial o étnica, al denominar a todos los emprendedores, “cholos”. Esta simplicidad es observada por los usuarios de las redes sociales que comentan: “Pero Perú no es un país de cholos. Perú es un gran país de distintas sangres y orígenes. Ustedes están vendiéndose con un estereotipo, QUE ESTE AFECTA A NUESTRA SOCIEDAD. Hasta ahora [no existe] ninguna empresa que muestre integración, y no sean hipócritas. Eso pronto ya no existirá” a lo que Mibanco contesta: “Llamarnos cholos en ningún caso debe sentirse peyorativo o despectivo. Cholos somos todos los peruanos, mezcla de todas las razas, no hay nada de peyorativo en el término. Precisamente ese prejuicio es el que tratamos de derribar y lo venimos haciendo desde nuestra primera campaña de manera constante y coherente”; por otro lado, otro usuario comenta: “Claro cholos somos todos, de todas las razas, pero MiBanco te empeñaste en poner solo personas de rasgos andinos, de la sierra. ¿Los de la costa y selva también son cholos o faltan más video?” a lo que MiBanco contesta: “por supuesto que tenemos un representante de la selva. El pintor Anderson Debernardi participó de esta campaña junto a otros empresarios y clientes reales” ((*Mibanco - Reescribimos #CholoSoy*)).

El comercial ofrece poca información sobre los ‘emprendedores’ y los obstáculos que han tenido que sobrellevar para perseguir esta felicidad “infinita”. En la siguiente sección analizo el reportaje que le hicieron a Gilberto Marcas en el programa Al Sexto Día de Panamericana

Televisión. Gilberto Marcas, es uno de los “emprendedores” mostrados en el comercial “Cholo Soy”.

### **“Una historia de superación alucinante”**

La conductora Olenka Zimmerman de Al Sexto Día, comienza presentando la cita periodística de esta manera: “una historia de superación, [...] Gilberto Marcas nos cuenta como pasó de ser un *abnegado* heladero a convertirse en unos de los más solicitados profesores de tabla hawaiana de la capital, con muchos alumnos que adoran a su ‘profe’. Ellos son de todas las edades y *estratos sociales* y están encantados con *el talento de este huancavelino* que se hace llamar... *además* el rey de las olas, ¡caramba!” [énfasis mío] (*De heladero a rey de las olas*).<sup>131</sup>

Esta presentación de la conductora pavimenta el tono paternalista de los 15 minutos de reportaje sobre Marcas; quien participa por primera vez diciendo “Toda la gente progresa si pone empeño...trabaja” (*De heladero a rey de las olas*). Al utilizar connotaciones como superación, abnegado, solicitado, se construyen paralelismos y oposiciones en la superación social y económica de Marcas. Esta cita periodística en pocas palabras presenta al provinciano sufrido que trabaja día y noche; el admirable y abnegado ciudadano que su talento de surfista es tal, (un deporte comúnmente de los “surferitos limeños”) que atrae hasta clientes de todos los estratos sociales. La necesidad de enfatizar que se le permite entrar en este círculo social de clase media alta y brindar un servicio a clientes y “hasta extranjeros”, centra la atención en la rareza de esta situación y la gran división y desigualdad de la sociedad peruana. El reportaje continúa:

Reportera: ¿Y tú te levantas a qué hora?

Marcas: A las 6:30

Reportera: ¿Y te duermes?

Marcas: A las 8:30, 9 de la noche

Reportera: Así de disciplinado siempre. [...] Tu eres un hombre rudo, ¿no?

Marcas: Soy recto y derecho. [...] No tengo vicios

---

<sup>131</sup> Ese mismo mes, el programa 90 segundos del canal de televisión Frecuencia Latina también les hizo un reportaje a Marcas: “Peruano Del Día: El Heladero Que Se Volvió Profesor De Surf” (Latina.pe).



Reportera: [...] ¡9 hermanos! Siempre has crecido en una familia numerosa.

Marcas: (Le interrumpe) Sí, pero todos trabajamos

Reportera: Siempre han comenzado desde abajo

Marcas: Exacto

El sujeto neoliberal es aquel que todo lo puede. La reportera Tamy Higa maneja la entrevista de tal manera que le pone halo de heroísmo a Marcos acentuando y hasta exagerando su disciplina y tenacidad laboral. Como cualquier otra persona que trabaja en Lima, uno necesita levantarse y acostarse temprano, nada fuera de lo ordinario. Sin embargo, este reportaje intenta retratar una historia de cenicienta, donde a pesar de comenzar “desde abajo”, uno puede llegar a tener su propio negocio. Sin embargo, esta descripción es errónea ya que Marcos no tiene su propio negocio, trabaja de empleado como profesor de surf para principiantes en la Escuela Rip Curl de Chalo Espejo.<sup>132</sup>

“Gordito de acero” e “Infatigable heladero” son apelativos que utiliza la reportera para referirse a Marcos, que de manera subliminar lo minimizan (*De heladero a rey de las olas*). Estas connotaciones se asemejan a “fuerte como piedra” como lo vimos en la versión de “Cholo soy” del 2016. Podemos ver que existen estructuras discursivas que sistemáticamente construyen la identidad y subjetividad de los que se refieren. Según la teoría de Sam Binkley sobre la relación de la felicidad de los seres humanos y su capacidad de capitalizar el mundo, el cuerpo y las satisfacciones orgánicas del ser humano han sido colonizadas por un discurso en base a estrategias políticas y económicas.<sup>133</sup> En el caso de Marcos, vemos esta actitud cuando interrumpe a la reportera diciendo “sí, pero todos trabajamos”; inconscientemente Marcos se reposiciona en estas pulsiones económicas, a pesar de que la reportera no había preguntado nada al respecto. En otra parte del reportaje, Marcos cuenta que, cuando tenía 9 años lo atropelló un carro que se dio a la fuga y lo dejó trágicamente herido en la playa. A esta experiencia no se

---

<sup>132</sup> Chalo Espejo, campeón nacional de tabla en el año 84 y el 87.

<sup>133</sup> Referente a la teoría de bio-poder desarrollada por Michel Foucault.

confiere culpabilidad a la falta de seguridad ciudadana o la precariedad y la falta de protección social del individuo por parte del gobierno, sino que toda la capacidad de cambio y de progreso recae en el individuo. Marcas comenta: “no me puede ganar, por mi propia cuenta comencé a reaccionar mi cuerpo” (*De heladero a rey de las olas*). Este tipo de retórica hace más clara la visión del sujeto peruano a seguir; un peruano *trejo* que se valga por sí mismo y que no necesite ayuda de parte del gobierno.<sup>134</sup> La edición del reportaje constata esta idea: “El gordo aprendió desde pequeño a no dejarse vencer por los obstáculos y a cumplir con cada reto que se proponía”, “a punta de puro esfuerzo”, “es un ejemplo adentro y afuera de las olas” (*De heladero a rey de las olas*). La imagen paternalista del cholo no ha cambiado a través de los años, es a “punta de esfuerzo” que el cholo se vuelve un miembro activo y rentable en el mercado.

### **Posicionamiento visual del cholo en el comercial**

Retomando el análisis visual del comercial “Cholo soy”, es importante mencionar que además del énfasis en la sonrisa de los “emprendedores”, el comercial presenta una imagen de los cholos muy poderosa, específicamente su postura y su mirada a la cámara. Estos emprendedores tienen una posición frontal, las piernas separadas y el cuerpo bien derecho, los hombros alineados con los brazos en la cintura o cruzados. Estas posturas son signos de seguridad, confianza, y hasta se podría decir que en algunos casos son desafiantes. Los brazos cruzados como en la mayoría de las imágenes, muestran una actitud defensiva; además, el pecho bien en alto, nos da una sensación de dominio y superioridad. Tanto las expresiones faciales como el lenguaje del cuerpo, tienen un significado muy importante en el comercial. Sus cuerpos se están comunicando con la audiencia, las representaciones le dan al espectador la percepción del cholo como una persona autosuficiente, afianzando de esta manera la ideología neoliberal.

---

<sup>134</sup> Trejo se utiliza para describir a una persona valiente que tiene fuerza física. En Perú, se escucha usualmente el apelativo “cholo trejo”.

Me interesa recalcar que al principio del comercial los emprendedores se presentan con posturas y expresiones “desafiantes”. Las imágenes del comercial se centran en el rostro de los “emprendedores” y su constantemente conexión con la audiencia. Estas representaciones varían de algunas representaciones del cholo en la televisión peruana como por ejemplo en las representaciones de la paisana Jacinta quien siempre tiene una postura encorvada, con la cabeza gacha; retratando a una persona de carácter débil e inseguro.



Img. 9: Diseñador de modas con modelos (Zavalita Brand Building).



Img. 10: Paisana Jacinta con la cabeza gacha (OrlanditoFanVideos).

Interpretaciones de la Chola Chabuca y la Paisana Jacinta han mantenido estereotipos de los pueblos indígenas y los cholos bajo imágenes que representan pueblos indígenas como primitivos, pacíficos y siempre envueltos en problemas económicos de sobrevivencia o en

niveles de ignorancia. A estos pueblos se los presenta usualmente estancados en trabajos manuales básicos sin oportunidad de progreso.

El comercial “Cholo soy” nos incita a pensar en el espacio que existe entre la resistencia y la conformidad, los productores de este comercial han estereotipado en clave neoliberal las imágenes convencionales de los cholos en los medios de comunicación. Definitivamente se han visto imágenes y rostros de cholos en la televisión peruana pero no equiparados al orgullo y al progreso económico de una manera tan clara. Aunque intentemos adjuntarle principalmente motivos altruistas, este comercial ingresa a las pantallas peruanas con el objetivo capitalista de lucrar con el aumento de clientes.<sup>135</sup> Sin embargo, debemos de estar atentos a la expansión de caras cholas en la publicidad peruana, ya que está “modulando” la identidad y subjetividad del cholo para crear al sujeto funcional al modelo multicultural neoliberal.

Las ideologías y prácticas hegemónicas en el Perú, desde el periodo populista de los '70, pasando por los discursos del capitalismo popular y hasta el presente neoliberal, han dado forma a la choledad; de dicha manera, se ha codificado todo un pueblo para alinearlos e integrarlos a las políticas estatales y populistas o a la cultura del mercado y el consumo en la nueva economía global. Así, el cholo deviene un sujeto útil para el Estado y el mercado. Y, en el presente, el valor del cholo en la sociedad peruana parece regido por su valor de performatividad económica—en su recurrirse—dentro de la capitalización de la diversidad.

---

<sup>135</sup> La campaña publicitaria “Cholo soy” ha avanzado los intereses económicos de Mibanco; poco después de su lanzamiento, el comercial puso a mi banco en el radar de los peruanos, en especial en las redes sociales. La página de Facebook de Mibanco tuvo más de 15,000 “likes”, los seguidores de la página web de Mibanco incrementó en el 10% y “#CholoSoy” se convirtió en una tendencia en Twitter. Este comercial ha sido visto por más de 500,000 personas en el Facebook, y por más de 400,000 en YouTube (*#Cholosoy*).

## Capítulo 4

### Camaleón multicultural: la estética y el discurso “cholo” en la artista Ruby Palomino

“Yo soy una mezcla de lo que realmente es el Perú”<sup>136</sup>

La historia de “éxito” de Ruby Palomino colmó los periódicos y los medios de comunicación en el Perú tras su triunfo en el programa de talentos “La voz Perú”, auspiciado por el canal de televisión Frecuencia Latina en el 2014.<sup>137</sup> Palomino presenta una identidad que consta de dos situaciones: su relación al campo y al folclore tradicional, y a la vez su cercanía a la metrópolis limeña y al entorno global. En este capítulo me interesa analizar el ascenso a la fama de Palomino a través de su construcción discursiva y estética como una “chola power” en su etapa emergente.<sup>138139</sup> Asimismo, analizo los cambios en su producción musical y su transformación cosmética durante y después de conseguir el éxito tan deseado, transmutándose del discurso e imagen de la chola de origen campesino y andino a su performance reciente de rubia y blanca, colindando así con la fonética y cosmética anglo de su nombre: Ruby.<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> Espinoza, Maritza. *Ruby Palomino: “Yo soy una mezcla de lo que realmente es el Perú”* | *LaRepublica.pe*. 11 July 2016, <http://larepublica.pe/espectaculos/954411-ruby-palomino-yo-soy-una-mezcla-de-lo-que-realmente-es-el-peru>.

<sup>137</sup> “La voz Perú” es un show de talentos producido por Rayo en la Botella S.A.C de Ricardo Morán. Este programa está basado en el formato del show neerlandés *The Voice*, en donde participan aspirantes en audiciones públicas y el objetivo es encontrar nuevos talentos de canto. “La voz Perú” se estrenó el 30 de septiembre del 2013 y tuvo tres temporadas; los ganadores fueron Daniel Lazo (2013), Ruby Palomino (2014) y Yamilet De La Jara (2015). “La voz Perú” fue transmitido por Latina Televisión, un canal de televisión abierta peruana que opera desde 1983.

<sup>138</sup> “La Chola Power” es la primera superheroína del Perú, una mestiza curvilínea creada por el dibujante limeño Martín Espinosa. El personaje se dio a conocer en el 2008, cuando ganó el primer concurso nacional “Buscando al Superhéroe Peruano” organizado por el Diario Perú 21 con el propósito de impulsar el arte entre los jóvenes en el diseño de Cómics e historietas. Según Espinosa, el poder de la heroína “es un poder interior, que todos tenemos. Ese poder de decidir y que muestra que podemos hacer lo que nos proponemos” para salir adelante (Efe).

<sup>139</sup> Con el término *estética*, intento analizar los criterios que utilizan las personas acerca de lo que es bello y aceptable como placentero. A través de este análisis intentaré también analizar qué se percibe como estética chola en el Perú contemporáneo. Por otro lado, con el termino *cosmética*, me refiero a la industria de productos y lugares involucrados en el embellecimiento y el cuidado del cuerpo humano. Para este trabajo me interesa entender la cosmética como indicador de parámetros de consumo y de desarrollo y estatus económico y social.

<sup>140</sup> Rubí es una mineral óxido de color rojizo; su nombre viene de *ruber*, que significa “rojo” en latín. Es importante notar la conversión silábica y fonética del nombre de la cantante bajo parámetros occidentales. “Ruby” es el nombre original y escénico de la cantante, ese es el nombre de la mejor amiga del colegio de su madre.

Basándome en la teoría de “la chica poder” de la socióloga Anita Harris, argumento que la identidad de Palomino es constantemente imaginada por terceros, y reinventada por ella misma para recrear la imagen de una mujer determinada, autosuficiente y fuerte, todas estas características promovidas para progresar en una sociedad de mercado (2).<sup>141</sup> En este marco, cabe resaltar que las mujeres jóvenes deben mantenerse flexibles y moldeables para encajar con las necesidades del capital globalizado. El trabajo de Harris se enfoca en la construcción de identidades post modernas de mujeres jóvenes en sociedades occidentales. Mi investigación analiza este concepto dentro de una sociedad racializada y multiétnica como es la peruana. Ante la construcción de la “chica poder” en el caso de Palomino, me pregunto: ¿A qué se reduce el sujeto indígena y cholo?, ¿cómo se lo manipula para ajustarlo dentro de los parámetros de una economía globalizada?, y ¿qué agencia tiene Palomino, si es que alguna, en estos ajustes representativos? La historia de Palomino, como mujer chola exitosa, crea desafortunadamente una realidad problemática. Según la socióloga Jodi Melamed, el discurso del multiculturalismo, aunque enfáticamente aborda temas del racismo, aparece como una cortina de humo para ocultar las desigualdades raciales y sociales tan innatas en el sistema neoliberal (2).

Para situar mi análisis en el contexto peruano, me interesa traer acotación el trabajo de Arellano, Cánepa y Martuccelli. Por su parte el sociólogo Rolando Arellano, identificaría a Palomino dentro de la clasificación de “modernas”, una mujer trabajadora e innovadora con interés en su imagen a través de marcas y moda (100). Arellano argumenta que debemos entender las características de la sociabilidad en el Perú, ya no clasificándonos a través de estratos sociales o por ingresos económicos sino por “estilos de vida”; estas características de ser, actuar y pensar se comparten entre estratos sociales independientemente de los ingresos de la persona, raza, lugar de procedencia, etc. Por otro lado, la antropóloga Gisela Cánepa entiende el

---

<sup>141</sup> Chica poder—mi traducción de “Can do girl”

neoliberalismo como un régimen cultural; en el cual a través de un conjunto de repertorios escénicos y visuales se manipula la cultura y se crea una puesta en escena de una identidad a aspirar (“Gestión Municipal como Marca” 44). Esta identidad se organiza en torno a la performatividad competitiva del individuo en base a principios de eficacia, eficiencia y efectividad, todos estos pilares constitutivos del régimen neoliberal (“Nation Branding”<sup>13</sup>). Dentro de este contexto, el concepto de “individualismo metonímico”, desarrollado por el sociólogo Danilo Martuccelli es relevante para explicar las relaciones interpersonales de los limeños ante el desamparo institucional y gubernamental. Según Martuccelli, el sujeto se convierte en un individuo-actor que toma la responsabilidad en sí mismo de gestionar un apoyo instrumental, ya sea reconociendo las relaciones con otros sujetos o con instituciones para hacer frente a los desafíos y abusos institucionales y de los otros (248). Dentro del “individualismo metonímico” la relación entre el individuo y el colectivo es complicada. Martuccelli argumenta que, en los últimos lustros, el individuo ha tenido un sentimiento de pertenencia y participación con el colectivo por medio de la generalización del acceso al consumo y al comercio, arguyendo así que surge una nueva forma de ciudadanía de esta interacción (283-284).

En este escenario de la Lima globalizada y consumista, me parece también importante analizar cómo el “personaje Ruby Palomino” se construye a través de los programas televisivos de *reality* como por ejemplo en “Yo soy” y “La voz Perú”. La académica Dana Heller, analiza el intento de los programas televisivos que “reproducen” la realidad y argumenta que estos shows, al contrario, la transforman y remodelan (3). Es imperativo analizar cómo el “producto” “Ruby Palomino”, promovido como un símbolo de identidad chola y hasta nacional, ha nacido a partir de una realidad alterada de la sociedad peruana.

Considerando las citadas teorizaciones, en este capítulo analizaré la “camaleónica” construcción identitaria de Palomino, es decir, las mutaciones cosméticas y los tejes y manejes performativos que la condujeron al “éxito”: ¿Cómo (se) hizo (con) Palomino para “hacerla linda”?, ¿Cuál es su agencia en ese cameleonismo identitario? Como veremos en este capítulo su identidad chola ha sido estratégicamente construida y luego “blanqueada”, creando un Frankenstein de hilos indígenas, cholos, criollos, peruanos y elementos occidentales; una mezcla blanqueada “perfectamente” chola. Aunque se pretende mostrar que “todos pueden conseguir el éxito” a pesar de su constitución racial y étnica, estas mezclas multiculturales perfectas enmascaran la existencia de desigualdades. Los cambios en la carrera artística de Palomino ejemplifican cómo la subjetividad y la identidad del individuo están supeditadas a una representación comercializada, rentable y mercantilista racista.

### **Algunas consideraciones teóricas:**

La socióloga australiana Anita Harris analiza las diferentes representaciones de las mujeres jóvenes en el siglo XXI. Harris argumenta que la identidad de las mujeres jóvenes está cambiando paralelamente con las condiciones políticas, económicas y sociales de la sociedad contemporánea. Es por esto que “las mujeres jóvenes son imaginadas y a veces ellas mismas se imaginan, tratando de la mejor manera posible de encajar con el orden económico de hoy en día” (2). Este nuevo orden demanda que sus ciudadanos sean flexibles y tengan deseos de autorrealización. Harris comenta: “Como veremos, la intervención directa y la orientación de las instituciones han sido sustituidas por el autogobierno; este poder se ha transmitido a los individuos para que se regulen a través de las opciones correctas” (2). Dentro de esta lógica de tipo neoliberal, el régimen multiculturalista compele al ciudadano a reinventar su identidad



constantemente, con el objetivo de forjar su propio desarrollo y adaptarse a los constantes cambios sin apoyo ni dependencia o protección del Estado.

Según la académica Jodi Melamed, en esta nueva etapa del régimen neoliberal, el concepto del “multiculturalismo” se ha desarrollado para “resolver” el problema del racismo (16). Estos discursos “antirracistas” disimulan la realidad, ya que pretenden mostrar que dentro del régimen neoliberal existe igualdad de condiciones independientemente de las cuestiones raciales (16). El multiculturalismo crea dicotomías y contrapone identidades; por un lado, existe una identidad flexible, mutable y multicultural de acuerdo y lista para cambiar respectivamente con las necesidades del mercado y, por otro lado, una identidad mono-cultural. Una identidad mono-cultural no le permite al individuo adaptarse y reinventarse constantemente como producto. Es por esto que, en la estructura del neoliberalismo, una identidad mono-cultural esta vista como una desventaja propia, una “deficiencia histórico-cultural” (1). Según Melamed, estas nuevas categorías “ocultan con éxito la continuación de los antagonismos raciales más antiguos [...]”. El multiculturalismo neoliberal contemporáneo sutura el antirracismo oficial en la política estatal, de tal manera que impide cuestionar al capitalismo global. De la misma manera, des-racializa el antirracismo oficial hasta un grado sin precedentes, convirtiendo las referencias raciales (des-racializadas) en una serie de gestos retóricos de derechos éticos y convicciones” (16).

Dentro del contexto peruano, el sociólogo Danilo Martuccelli explica las transformaciones sociales en Lima en los últimos años a través de un enfoque multidimensional: “La transformación de Lima es el resultado de cambios estructurales paralelos, a veces simultáneos entre sí, pero por lo general diferentes en sus orientaciones, en donde ninguno de ellos logra imponer su lógica sobre los otros” (14). Dado este escenario donde se hilvana una

representación integrada de factores, Martuccelli concuerda que las intensas transformaciones que se vienen dando en Lima y en el Perú contemporáneo se articulan en torno de tres procesos: el proyecto reglamentador, la revolución en la sociabilidad, y el que es de interés para mi análisis, el individualismo metonímico.<sup>142</sup> Martuccelli afirma que se han creado nuevas sociabilidades urbanas producto de las migraciones internas, la informalidad, las invasiones, y la falta de regularización institucional. Todos estos factores han construido una experiencia común de la ciudad:

Una constelación cultural producida por una miríada de actores diversos, sin unidad, que, sin embargo, al inventar y reactualizar colectivamente, día tras día, encuentro tras encuentro, una sociabilidad común, ha logrado sin proyecto explícito, pero ante acuciantes necesidades interpersonales, construir un régimen de interacción *sui generis*” (192). Cabe recalcar que este sentimiento de experiencia común, de “horizontalización entre los limeños” no significa de ninguna manera la igualdad ciudadana (241).

En estas circunstancias, es que se crea un “individualismo metonímico”; donde el individuo “se define en relación con todo, con el cual posee un vínculo necesario, pero que tiende a gestionar de manera particular” (248). El actor metonímico según Martuccelli es:

alguien que si no pliega necesariamente el mundo a sus designios (no tiene el poder para hacerlo), posee empero suficientes recursos como para poder actuar con indiferencia, no hacia todos los otros, sino solo con respecto a algunos otros. El individuo se toma a sí mismo—de manera monádica o a lo más desde una sociabilidad restringida—como el todo en función del cual orienta su acción (248).

En el libro de Martuccelli, *Lima y sus arenas*, el autor hace referencia a las arenas como metáforas de espacios de interconexión, conflictos y luchas. Ante estas tensiones sociales, se forja un “individualismo metonímico” que responde a los desafíos de la vida social: “los individuos deben constantemente hacer frente a imprevistos y desafíos tanto macro-sociológicos (inflaciones, inestabilidades políticas y económicas, cambios ligados a la globalización...) como micro-sociológicos (despidos, evoluciones familiares, problemas de salud.) (291). El individuo

---

<sup>142</sup> Para más información sobre estas categorías, véase Danilo Martuccelli *Lima y sus arenas*

hiper-actor tiene un sentimiento de responsabilidad personal y “siente que tiene que hacerse cargo de sí mismo y de algunos otros, con algunos otros, en medio de una serie de arenas en las que siempre tiene que estar en vigilia y al acecho” (291). Es así que ante la ausencia del Estado y la desprotección de las instituciones (a pesar de que algunas veces tenga su apoyo), el individuo consigue sus intereses *recurseándose*, y utilizando su esfuerzo, su “maña y habilidad” y muchas veces hasta la “transgresión”, vista como un factor “de agencia de seguridad en medio de una ciudad que se percibe como una amenaza” (292).

Por su parte Gisela Cánepa, argumenta que el individuo a través de un performance recrea una identidad autosuficiente y emprendedora ya que ésta es un instrumento esencial de poder dentro del régimen neoliberal (“Nation Branding” 9). Cánepa entiende los repertorios visuales y escénicos como performances de arte, cultura, y contenido político que tienen la posibilidad de provocar transformaciones sociales. Partiendo del concepto de *homo economicus* de Foucault—la persona que rige su comportamiento estrictamente para maximizar y cuantificar sus ganancias—, Cánepa añade el concepto de *homo performance*, que designa al individuo que recurre a un conjunto de narrativas y repertorios culturales y subjetivos potenciando así su efectividad, eficiencia y eficacia dentro del régimen del neoliberalismo (8-9). Para Cánepa el individuo solo es apreciado bajo principios de “racionalidad económica y performatividad”.

Cánepa opina:

El neoliberalismo puede ser entendido como un marco ideológico, político y económico emergente, donde la participación actúa como una fuerza normativa que se legitime siempre y cuando garantice la eficiencia del sistema y su capacidad de transformación (9).

Para encajar en la estructura neoliberal, Cánepa argumenta que se ha construido la imagen del “emprendedor” peruano, un concepto supeditado a “rubros de creatividad, pasión e

inspiración, y naturalizado como el espíritu de la sociedad peruana” (10).<sup>143</sup> Analizando diferentes tipos de publicidad como Marca Perú y Muévete San Borja, Cánepa argumenta que se crea una identidad peruana como una “realidad en escena” (12). A través de una narrativa de consumo se ajustan los parámetros de representación cultural en términos performativos y simbólicos para producir efectivamente una conexión con la audiencia de “memorias, experiencias, conductas y lealtades” (11). Al escenificar esta nueva realidad, la publicidad y los medios de comunicación han favorecido la interpretación de “expresiones ancestrales y folklóricas culturales como recursos culturales de moda” para presentar “una nueva utopía nacional que da paso a un nuevo contrato social que es inclusivo de una diversidad cultural” (10). Estas representaciones, aunque se presentan como culturalmente inclusivas escogen eficazmente que aspectos se representan y cuales quedan fuera de este conjunto. La performatividad competitiva cultural se vuelve imperante ya que esta determinará la legitimidad y la participación del sujeto dentro de la sociedad.

Para concluir esta sección incluyo el análisis del sociólogo Rolando Arellano sobre la categorización de la sociedad peruana a través de “los estilos de vida”, formas de comportamiento de los peruanos que van más allá de una categorización de ingresos y niveles socioeconómicos.<sup>144</sup> Según Arellano la forma clásica piramidal de calificar a las clases sociales por segmentaciones demográficas o socioeconómicas está basada en estereotipos tradicionales y oculta las nuevas realidades de la sociedad peruana. Es por esto que el autor afirma que se deben

---

<sup>143</sup> Cánepa observa que existe una “generación de emprendedores” que se ve representada en el consumo de servicios y productos y la gran demanda de “seminarios, convenciones, talleres y cursos de *coaching* y liderazgo” en diferentes sectores socioeconómicos (“Martucelli Danilo” 204).

<sup>144</sup> Según Arellano, en los últimos años se han dado grandes cambios sociales que han resquebrajado las categorías tradicionales de análisis de la sociedad. Entre estos cambios están: el debilitamiento de los grupos económicos rurales, la migración del campo a la ciudad, la hiperinflación y el debilitamiento de la clase media tradicional, el crecimiento de la economía informal y el desarrollo de los grupos migrantes en la ciudad, el crecimiento de las provincias, y la elección de presidentes de “extracción popular” (36).

añadir a esta clasificación datos psicológicos y de comportamientos. A través de un análisis de “los estilos de vida”, Arellano “encuentra” similitudes de comportamiento entre personas de diferentes estratos sociales y así se designan las categorías de segmentación y “no se [las] construyen” (113). El autor argumenta que debemos evadir categorizaciones basadas en estereotipos que dictaminan también el imaginario popular. Por ejemplo: a los ricos se los piensa como blancos, educados, modernos, ciudadanos mientras que a los pobres se los identifica como indígenas, mestizos, rurales, tradicionales, poco tecnológicos, etc. Entre los estilos de vida que encuentra Arellano en los peruanos están: los sofisticados, los progresistas, las modernas, los adaptados, las conservadoras y los resignados.<sup>145</sup> Dentro de esta categorización, se entiende a las identidades como líquidas y flexibles que “toman la forma de las diversas tareas y contextos dentro de los cuales actuamos” (Venturo 64). Cabe destacar esta perspectiva ya que va en contra de un criterio aspiracional; ya no estamos visibilizando un modelo blanqueado a seguir, sino que “lo nuestro es un laberinto social de choledades en el que las “clases altas” se han andinizado y los “sectores populares” se han mesocratizado (63). Desde este punto, podríamos entender los cambios estéticos y cosméticos de Palomino como una integración de abajo hacia arriba, donde las “clases emergentes, [...] construyeron sus propios códigos de moda y de cultura” (Arellano 172). Como “modernas” Arellano argumenta que este grupo “adopta modas mundiales de música (rap o perreo) y a la vez, regresa a su tradición más remota (el huayno o la chicha). No solamente no copian a las clases altas tradicionales, sino que influyen en ellas por un proceso de aspiración inverso” (172).

---

<sup>145</sup> Para una mayor explicación de los estilos de vida, véase Rolando Arellano *Al medio hay sitio* pg. 69-107.

## El ascenso de Ruby Palomino

Ruby Palomino, originaria de Huancayo, ganó a los 29 años el concurso “La voz Perú”. Es hija de la cantante Gloria Ramos, más conocida como “Princesa del sol”, soprano de coloratura de música ancestral andina y de Polo Palomino, integrante del grupo musical andino “Dúo Mixto de Huancayo”.<sup>146</sup> “El don de Ruby Palomino está en la sangre” se lee en muchos de los reportajes sobre Ruby, donde se destaca la herencia de su talento musical proveniente de sus padres, conocidos pilares de la canción andina. Desde niña su madre la fogueó en el canto escénico: “Por un sol te cantaba cinco huaynos” (Gallegos). Sin embargo, a pesar de su talento, sus padres querían que fuera doctora. En la actualidad, Ruby sigue estudiando música y al mismo tiempo estudia la carrera de Psicología a distancia (“La voz Perú: 10 datos sobre Ruby”).<sup>147</sup>

Desde pequeña, Ruby se hizo conocida en Huancayo, cantando en festivales, bares, kermeses, peñas, etc. A los 14 años, comienza a escuchar rock; entre sus bandas preferidas estaban Uchpa, Led Zeppelin, Guns N’ Roses y Aerosmith (“Ruby Palomino: ‘El cariño del país es espectacular’”). Ruby siempre tuvo la intención de fusionar el rock con el folclor y la música peruana, pero siempre encontró una resistencia de parte de los músicos de romper con lo tradicional. Al salir del colegio, inicia sus estudios de prótesis dental, los cuales se pagaba con el dinero que ganaba en sus presentaciones en peñas huancaínas, recibiendo “30 soles por seis horas” (Gallegos).<sup>148</sup> Su repertorio incluía canciones con letras en inglés que aprendió

---

<sup>146</sup> Su padre no fue muy cercano a ella, pero de él tiene 20 hermanastros (Gallegos).

<sup>147</sup> Ruby concluye sus estudios de prótesis dental en el 2011 y en el 2012 empieza la carrera de psicología. En el 2014 para de estudiar para poder participar en “La voz Perú” (R. Palomino).

<sup>148</sup> Ruby asistió a un colegio pre-universitario de corte militar durante la secundaria en Huancayo, donde la prepararon para una carrera en medicina o en ingeniería. Durante estos años, Ruby tuvo beca en la escuela y participaba en los concursos de matemáticas representando a su colegio. Sin embargo, durante estos años no pudo desarrollarse en la música ya que no había curso de arte en el colegio y había una gran exigencia en el rendimiento académico. Palomino comenta que se volvió muy introvertida en especial por las exigencias del colegio y por el *bullying* de parte de los profesores, quienes se burlaban de ella si no sabía el material que se enseñaba (R. Palomino).

fonéticamente como “The Game of Love” de Santana, “¿What’s up?” de 4 Non Blondes, canciones de Michelle Branch y también cumbias y música criolla (Gallegos).

Cuando emigró a Lima, Palomino participó en programas de canto como “Star pop” (2001), “Desafío y fama” (2009), “La banda” (2014), “Yo soy” (2014) y “La voz Perú” (2014) (“Conoce a Ruby”).<sup>149</sup> Palomino se hizo muy popular durante el programa de “Yo soy” cuando hizo la imitación de la cantante de rock Pink: "Nunca pensé en imitar a Pink porque no la conocía, yo quería interpretar a Flor Pucarina, porque crecí escuchando sus canciones" (“Ruby Palomino: El Perú perdió una doctora”).<sup>150</sup> Aunque Palomino pasó el casting con la representación de un tema del grupo peruano de cumbia Corazón Serrano, y pensaba imitar a este grupo o a Flor Pucarina, decidió personificar a Pink en “Yo soy”, convencida por su hermano y su mejor amiga (“La voz Perú: 10 datos sobre Ruby Palomino”).

“Yo soy” es un programa de imitación vocal que sigue el formato del show europeo “I am”. Este show intenta encontrar nuevos talentos de canto entre participantes que se asemejan en voz y en apariencia a cantantes famosos. Los concursantes son escogidos y criticados por tres jueces, encargados de decidir quiénes avanzan a la siguiente ronda y quienes son los ganadores. Aunque Palomino no ganó el concurso y se llevó el tercer puesto, este programa la hizo conocida en el ámbito de la farándula limeña. Mientras participaba en “Yo soy”, Palomino formó una banda de rock fusión llamada los Ronroneros y fue con este grupo que se inscribió al show de talentos “La banda” (“Ruby Palomino: Su carrera en TV”). Con los Ronroneros, Palomino ha grabado un disco de rock fusión titulado “Tributo a Perú” en el cual está incluida la nueva

---

<sup>149</sup> Palomino emigra a Lima permanentemente en el 2014. Para los concursos de canto anteriores a esta fecha, Palomino pasaba el casting en Huancayo y luego visitaba temporalmente la capital para participar (R. Palomino).

<sup>150</sup> Leonor Efigenia Chávez Rojas (Flor Pucarina) (1935-1987), conocida también como La Faraona del Cantar Waka, fue una de las cantantes más reconocida de la música andina peruana.

versión en rock de la canción “Cholo soy” de José Abanto Morales (“Conoce a Ruby Palomino”). Después de “Yo soy”, Palomino pasó el casting de “La voz Perú”.

Fue en el programa “La voz Perú”, después de una larga participación en concursos de talentos, que Ruby se coronó como campeona. “La voz Perú” como antes he mencionado, es un programa de talentos peruano basado en el programa *The Voice*, una franquicia internacional de competencia de canto que comenzó en los Países Bajos en el 2010. Los aspirantes a cantantes son seleccionados en audiciones públicas por artistas renombrados, para cultivar y mejorar su voz y performance si son escogidos.<sup>151</sup> En este programa los jueces critican y califican a los participantes, todo bajo un objetivo “altruista” de “aprendizaje y mejoramiento” del participante. El formato de este programa permite que la audiencia televisiva tenga una actitud participativa constante, ya que es testigo de las transformaciones de los participantes, pero al mismo tiempo, la audiencia tiene poder de escoger a su participante favorito, a través de mensajes de texto y llamadas telefónicas. Bajo esta doble crítica, la de los jueces y de la audiencia, los participantes como Palomino, están moldeándose constantemente para conseguir ese equilibrio que les va a consagrar al éxito. En el caso de Palomino este equilibrio se constituyó como una “mezcla peruana” de rock y folklor tradicional bajo un performance de rasgos andinos en combinación con toques de cultura popular global. Como veremos, las subjetividades de los participantes se pierden en el transcurso de la competencia y se instalan nuevas identidades supeditadas a los deseos de la gran mayoría.

---

<sup>151</sup> La primera fase es la selección a ciegas, cuando las sillas de los jueces les dan la espalda a los concursantes. Este formato intenta mostrar que los concursantes solo están siendo escogidos por su voz y ningún carácter estético de su apariencia.



## Reality TV y la formación de la identidad

En el 2014, Palomino decide probar suerte y mudarse permanentemente a Lima, al distrito de Jesús María, donde vivía su prima, estudiante de medicina.<sup>152</sup> Como emigrante recién llegada de Huancayo, Palomino trata de encontrar trabajo y hacerse conocida en el ambiente musical limeño. Su extensa participación en programas de talentos, también conocidos como *reality shows*, nos indica que, para ella estos programas constituidos de símbolos y ficciones representan la única posibilidad más viable de conseguir el éxito. Estos programas de *reality* “intentan capturar los eventos en tiempo real” (Bratisch 7). Según el académico Jack Z. Bratich, “su proliferación se ha extendido desde espacios móviles mundanos hasta la movilización de televidentes para consumir, votar e iniciar guerra; la televisión ha buscado representar, capturar y alterar la realidad” (7). A pesar de que se recalca la representación de la realidad al pie de la letra en estos shows, surgen actos performativos que intentan volverse “realidad” y que direccionan el comportamiento de los participantes. Bratich argumenta que estos programas “le exigen al participante aprender acerca de sí mismo, salir de su zona de confort, evaluar sus defectos de carácter y finalmente comprometerse a una metamorfosis basada en estos procesos” (10). Estos programas reconfiguran identidades y subjetividades ya que “[l]os individuos, a través de sus cuerpos y mentes, son fragmentados y luego recompuestos como flexibles y abiertos, dispuestos a absorber los mecanismos de mando como si fueran suyos” (17).

Los programas de talentos reconstruyen lo racional del régimen neoliberal donde se crea la ilusión que de que cualquier concursante “persona común” puede llegar al éxito solo basándose en un asiduo deseo de progresar y transformando su persona e identidad hasta el punto

---

<sup>152</sup> Antes de mudarse permanentemente a Lima, Palomino había visitado la capital ya sea para tomar clases de canto o visitar a su padre (R. Palomino).

de calzar con los parámetros de conducta que se le imponen.<sup>153</sup> En estas circunstancias, el valor de la persona es instrumental, solo será meritorio si su performatividad y competitividad son rentables. Asimismo, estos shows normalizan la noción neoliberal de que todos bajo el sistema de mercado tienen “igualdad de oportunidades” para competir unos con otros. De esta manera, se crea una sociedad implacable donde el trabajo y el esfuerzo de cada persona se remunera desigualmente; el éxito del concursante dependerá del fracaso de los demás.

Basados en los ratings y la rentabilidad, estos programas manipulan el cuerpo, las mentes y subjetividades y crean de esta manera un nuevo tipo de ciudadano. Tanto el producto humano final como el proceso de formación de los sujetos, tienen una función transformativa en la sociedad. Anita Harris explica cómo el concepto de ciudadanía o sea la relación del ciudadano con el Estado ha cambiado en los últimos años. El Estado estaba encargado de proteger los derechos del ciudadano y dentro de esa capacidad, le permitía al ciudadano participar activamente en su comunidad, y su única obligación era seguir las reglas del sistema de gobierno (Harris 64). Harris comenta:

El proceso de reducción y privatización de los servicios sociales ha provocado un cambio concomitante en el lenguaje de los derechos sociales. En un mundo competitivo, individualizado y mercantilizado, los individuos no deben depender del Estado para su bienestar económico, sino que están obligados sobre todo a participar en el trabajo remunerado como su principal deber de ciudadanía. [...] Así los derechos sociales se reconstruyen como responsabilidades personales (65).

Harris explica que este tipo de ciudadanía ha cambiado de tal manera que ahora los individuos tienen más obligaciones con el Estado. Se refiere a este cambio como “ciudadanía activa”, la cual se basa en la responsabilidad, deber y esfuerzo propio” (64).

---

<sup>153</sup> Para más información sobre la relación entre el neoliberalismo y los programas de *reality*, véase Nick Couldry “Reality TV, or the secret theater of neoliberalism” (2008); David Grazian, “Neoliberalism and the realities of reality television” (2010) y Ouellette, Laurie, “Take responsibility for yourself”: *Judge Judy* and the neo-liberal citizen” (2004).

El neoliberalismo plantea como racionalidad política que la economía del mercado se valore por encima de todo. En esta estructura, cada individuo y/o empresa es responsable de aumentar al máximo sus derechos y riquezas y así garantizar su propia seguridad social y económica; consecuentemente este formato disminuye la intervención de las estructuras colectivas que son capaces de obstaculizar la lógica del mercado.<sup>154</sup> Esta dependencia individualista está acompañada de una sensación de incertidumbre ante el futuro económico pero también acarrea patologías mentales asociadas con la inseguridad, desempleo, escasez, depresión, etc. Para el filósofo francés Pierre Bourdieu, dentro del modelo del neoliberalismo se crea una “especie de darwinismo moral que, con el culto del *winner*, formado en las matemáticas superiores y el arribismo, instaura la lucha de todos contra todos y en *cinismo* como normas de todas las prácticas” (146). En este futuro incierto, las personas se encuentran en un estado de flexplotación- “un modo de dominación de nuevo cuño, basado, basado en la institución de un estado generalizado y permanente de inseguridad que tiende a obligar a los trabajadores a la sumisión, a la aceptación de la explotación” (126). En estas circunstancias, la posibilidad de trabajo excesivo y explotador como lo podemos observar en los concursos de talentos en los que participó Palomino, se presentan como un privilegio y una gran oportunidad que no se puede pasar por alto.

Dado que el objetivo del régimen neoliberal es el beneficio económico a corto plazo, se instaura una ética utilitarista e instrumental que excluye la equidad social y apunta a un interés particular en el individualismo. El individualismo es crucial para la sobrevivencia del modelo

---

<sup>154</sup> Según el filósofo francés Pierre Bourdieu, estas organizaciones colectivas son: “[la] nación, cuyo margen de maniobra no deja de disminuir; *grupos de trabajo*, con, por ejemplo, la individualización de los salarios y las carreras en función de las competencias individuales y la atomización de los trabajadores que de ahí resulta; colectivos de defensa de los derechos de los trabajadores, sindicatos, asociaciones, cooperativas; familia incluso, que, mediante la constitución de mercados por categorías de edad, pierde una parte de su control sobre el consumo” (139).

neoliberal, ya que al formar individuos confinados en sí mismos, se vuelven agentes optimizadores de consumo. Bourdieu explica que esta ideología se instaura también a través de nuevas normas de contratación, empleo y salario:

Así se instaura el reinado absoluto de la flexibilidad, con la contratación por obra o interina y la constante repetición de “planes de saneamiento”, así como la instauración, en el seno temporarios o las pasantías y la instauración, en el seno mismo de la empresa, de la concurrencia entre filiales autónomas, entre equipos obligados a la polivalencia, y, finalmente, entre individuos, a través de la *individualización* de la relación salarial; establecimiento de objetivos individuales; instauración de entrevistas individuales de evaluación; aumentos individualizados de los salarios o concesión de primas en función de la competencia y el mérito individuales; carreras individualizadas; estrategias de “responsabilización” que tienden a asegurar la autoexplotación de determinados mandos intermedios que, simples asalariados bajo reuniones individuales de evaluación, evaluación permanente, incrementos individualizados de salarios, carreras individualizadas, estrategias de responsabilización que tienden a asegurar la autoexplotación de determinados mandos cuadros que, aunque simples asalariados bajo una fuerte dependencia jerárquica, son considerados, al mismo tiempo, responsables de sus ventas, sus productos, su sucursal, su almacén, etcétera, como si fueran “independientes” [...] (140).

En estas nuevas estructuras, el individuo tiene el control total de su potencial y actúa ya no como un trabajador o una trabajadora, sino funciona como una empresa autónoma que brinda un servicio y está controlado por las fluctuaciones y los caprichos del mercado.<sup>155</sup>

En el caso de los programas de concurso de talentos peruanos, ha habido muchas críticas en referencia a la explotación de los concursantes. Con el título de “participantes”, se les niegan derechos a los concursantes, ya que se asume que tienen que pagar “derecho de piso”. Por ejemplo, en “Yo soy”, los imitadores no reciben una remuneración por sus presentaciones, y tampoco están permitidos de lucrar con el personaje que imitan. Según el contrato que firman, los participantes no pueden imitar al artista que representaron en el show por 2 años a pesar que el concurso dura 2 meses (Espinoza “¡Yo soy... Cholo Barato!”).<sup>156</sup> Cesar Osorio, imitador de

---

<sup>155</sup> Este individualismo crea ansiedad, desconfianza y celos entre los empleados.

<sup>156</sup> Ver copia del contrato entre GV, Frecuencia Latina y los participantes de “Yo soy” en Peñaloza, zicoydelia de Cucho. “Mira los contratos de Yo Soy.” *zicoydelia*, 16 Dec. 2012, <https://zicoydelia.wordpress.com/2012/12/16/yo->

Axl Rose comenta sobre este hecho: “Pedir eso (una remuneración), exigir eso, no me parece que sea una falta de respeto, no me parece que sea algo con lo que alguien pueda venir y decirnos que estamos ‘pisando nubes’ o que nos creemos” (“Axl rose” y José José denuncian abusos”). Estos programas se presentan como promotores de nuevos valores en la música, pero la fugaz y limitada popularidad que se le da a los participantes en las pantallas, se frena con un contrato que no les permite usar el personaje (Espinoza “¡Yo soy... Cholo Barato!”).

Estas maniobras legales de explotación, han llegado a ser conocidas en el Perú como “política del cholo barato”. El académico peruano Luis Calderón Moncloa comenta que “la política del "cholo barato" es toda una ideología que tiene raíces e implicancias socio-culturales y psicológicas más profundas [...] y de las que tenemos el tácito pacto colectivo de nunca hablar” (Calderón *La ideología del “cholo barato”*).<sup>157</sup> La “política del cholo barato” se da en el Perú debido al bajo nivel tecnológico y a la ineficiencia de las empresas por lo que basan su rentabilidad solo en reducir costos, y consecuentemente quien se ve más afectado es “el cholo barato” (Calderón *La ideología del “cholo barato”*). Según Calderón:

El "Cholo barato" no es sólo sueldos miserables, muchas horas extras impagas y dotación de personal insuficiente. Es, principalmente y en lo más profundo, el placer que sienten ciertos jefes/jefas de sentir ese poder sobre sus subordinados, disfrutando de poderlos despedir a su antojo, de imponerles quedarse a trabajar fuera de hora, de hacerlos trabajar en sus días libres, de poder insultarlos y maltratarlos e incluso imponerles favores sexuales” (*La ideología del “cholo barato”*).

Desafortunadamente la mayoría de las empresas en el Perú, como los programas televisivos de talento son ejemplo de este “mecanismo depravado”, donde se llega a “desvalorar y rebajar a aquellos” sin poder (*La ideología del “cholo barato”*). Esta extensa explotación aplaca

---

soy-mira-como-son-los-contratos-aca/. El artículo 3.1 indica: “El Participante no podrá utilizar su nombre, seudónimo, imagen, voz y cualquier otro elemento atinente a su persona como el personaje **XXXXXXXXXXXX** con fines publicitarios para terceros ni colocarlos a disposición de terceros a tal efecto ya sea con o sin cargo sin el consentimiento previo y expreso de GV y FRECUENCIA LATINA, aún después de finalizada por cualquier causa su participación en el Programa por un lapso de 2 (dos) años, contado a partir de la última emisión del Programa”.

<sup>157</sup> Luis Felipe Calderón Moncloa. Profesor del área de Administración. Doctorado en la Université Jean Moulin, Lyon, Francia.

la “inteligencia emocional” de los trabajadores, o en este caso de los participantes. Es así que se trata al cholo como un sujeto carente de “inteligencia emocional”, que aprende “a resignarse y aguantar” el abuso, en vez de defenderse. Calderón opina: “crear ‘cholos baratos’ es posible si uno, en el reclutamiento busca a gente maltratada que tenga que trabajar sí o sí, sin importar las condiciones; dos, los rebaja; tres, le da metas a cumplir y cuatro, los evalúa para devaluarlos” (Calderón “Del ‘cholo barato’ al ‘súper cholo’”). Así, los programas de entretenimiento siguen las pautas que expone Calderón para crear al “cholo barato”; y como lo vimos en el caso del concursante César Osorio, cualquier crítica a la “política del cholo barato” no se ve como un acto de justicia laboral sino como una falta de respeto y una insinuación de superioridad.

En estos programas de entretenimiento, los participantes se vuelven variables y objetos modificables. En este tipo de formato de entretenimiento, la vida de los participantes se muestra como parte del show lucrando con su infortunio. Estas escenas usualmente se centran en momentos intensos y hasta traumáticos de sus vidas, solo con el objetivo de instigar emociones en el concursante para deleite de la audiencia. Por ejemplo, en el programa de “Desafío y fama”, Palomino comenta sobre las constantes críticas malintencionadas del jurado y las intenciones de crear amoríos entre ella y otros concursantes (Gallegos). La producción de “Desafío y fama” intentó crear “un reality”, un amorío entre Palomino y el participante Junior Riojas. Palomino, al declinar ser partícipe de esta falacia, ofrece renunciar al programa. Sin embargo, la producción le informa “que ella no puede hacer lo que ella quiere” y que no podía salirse del concurso de esa manera, sino que debía ser eliminada. Ya con todo previsto por la producción, Palomino es eliminada del concurso en su siguiente presentación a pesar de que su participación fue mejor que la de su competidor Riojas, quien se olvidó la letra de la canción (EsdrasC.). En otra ocasión en el mismo programa, Palomino comenta que cuando se le preguntó cuál había sido el peor

momento de su vida y ella respondió: “la enfermedad de su madre”, el productor Guillermo “Guille” Estevez dijo: “ay, otra pelotuda más con la madre con cáncer” (EsdrasC.). Al parecer la enfermedad del cáncer es una “retórica” constantemente usada y explotada y es tan obvia que ya no es un elemento sorpresa, por lo que ya no es rentable. Estas anécdotas muestran como los programas de concurso juegan y manipulan las subjetividades de los concursantes hasta el punto de estratégicamente cambiar la veracidad de los eventos. Según Jack Bratich, los efectos de estos programas incluyen “romper las interioridades de los sujetos, disolviéndolos en ‘dividuos’ y reconectando estas capacidades con otras; en suma, se convierte a los sujetos en variables, un conjunto de poderes modificables” (20).

La ineficiencia del mercado laboral peruano, hace que Palomino opte por buscar estabilidad económica en estos programas televisivos, los cuales, como hemos visto controlan, manipulan y explotan económica y psicológicamente a los participantes. Estas oportunidades fugaces no proveen seguridad económica para los concursantes, excepto para el ganador, exaltando la espectacularizada competitividad de un individuo y su fugaz y efímero salto al pódium. Estos trabajadores que no tienen estabilidad laboral, se ven obligados a conseguir trabajos de forma independiente, “cachuelos” o trabajos temporales, usualmente fuera del rubro de la educación formal de la persona. Estos “cachuelos” son ejemplos del “capitalismo chicha o capitalismo combi que se ha instalado en el Perú”, donde los “resultados monetarios [son] de corto plazo” para satisfacer las necesidades económicas inmediatas (Calderón *La ideología del “cholo barato”*). Calderón afirma que este sistema solo puede perfeccionar el nivel del esquema productivo, ya que “el estado debe mejorar el nivel tecnológico de las empresas” para que así haya no solo crecimiento sino también desarrollo (Calderón *La ideología del “cholo barato”*).

La política del “cholo barato” la vemos todos los días en la sociedad peruana, y es aún más preocupante cuando se expone como práctica a seguir en la televisión. Es por eso que el moldeamiento del personaje de Palomino se ha forjado a través de las diferentes experiencias en los tantos programas que ha participado la cantante. Palomino se ha vuelto un icono “individual” de choledad y admiración en la sociedad peruana; sin embargo, su trayectoria implica una explotación económica y una manipulación de imagen por parte de la industria mediática.

### **Transformaciones icónicas entre Palomino y Chacalón**

Luego de haber explicado la plataforma donde se moldeó el “personaje” de Ruby Palomino, me interesa mostrar el repertorio performativo y musical, así como las estéticas que se utilizaron para definir el personaje de Palomino cuando interpretó a Pink en el concurso “Yo soy”. Hago consecuentemente una comparación con el concursante Juan Carlos Espinoza Pérez quien, interpretó a Chacalón, símbolo indiscutible de la música popular peruana. Analizar los inicios de Palomino en la farándula nos ayuda a entender los cambios que luego experimenta cuando construye su imagen como cantante chola, reflejando así las predilecciones de la sociedad peruana respecto a la choledad que se intenta retratar.

En abril del 2014, Palomino fue contactada por el programa “Yo soy” del canal Frecuencia Latina. Fue en este programa que Ruby se hizo famosa con su renombrada imitación de la cantante Pink. Para esta imitación aceptó cambiar su cabello largo y ondulado al aspecto de la cantante Pink, quien tiene el cabello “rubio platinado cortísimo y masculino” (Gallegos). Esta acción que le fue muy difícil para ella y que durante el programa lo mencionó varias veces como lo “más difícil que tuvo que hacer” para su participación (Gallegos).





Img. 11: Imitadores de Yuri, Chacalón, Pink y Bob Marley (“Yo soy’ termina esta noche”)

“Hay que mejorar el inglés” comenta repetidamente la jueza Katia Palma mientras un irrespetuoso Christian Moran escribe en un papel “inglés” y desagradablemente lo muestra constantemente interrumpiendo a Palma. Estos fueron los comentarios que recibió Palomino en su primera presentación en el concurso tras interpretar la canción “Just like a pill”.<sup>158</sup> La jueza Palma concluyó su crítica diciendo: “Pink tiene varios looks, quiero verte ¡¿ah?! pelo rosado, pelo azul, pelo negro, quiero verte irreverente como siempre” (*latina.pe Pink de Yo soy cantó “Just like a Pill”*). La protagonización de Pink fue bien desempeñada, Palomino mostró un gran dominio del escenario y extenuantes destrezas coreográficas, características que no han faltado nunca en sus presentaciones. Sus presentaciones incluían acrobacias y piruetas, tanto como fuegos artificiales y almohadas de confeti; todos estos artilugios acompañaban su talentosa voz. Tanto los jueces como la audiencia alababan la semejanza de los “agudos y raspados” de voz de Palomino a la verdadera Pink; esta característica le llevó a Ruby a tener seguidores en las redes

---

<sup>158</sup> La crítica que recibió de parte de los jueces sobre su pronunciación en inglés, me pareció poco fundada ya que la canción era totalmente comprensible. Cabe resaltar que cuando la jueza Palma pronunció el verdadero nombre de Pink, “Alexia Moore”, se notó claramente una mala pronunciación. La pronunciación “del inglés” de Palomino es un tema recurrente en el programa; algunas veces se alaba su progreso, pero es más común que se mencione que necesita mejorar.

sociales de países extranjeros como Turquía, Austria, España, Corea, entre otros (latina.pe *Yo Soy: Pink Volvió Arrebatada Al Escenario*). En el transcurso del programa, Palomino perfeccionó increíblemente la interpretación de la cantante ya sea, mejorando los tonos de voz como también asemejándose corporalmente a la cantante. En una ocasión el juez Christian Morán comenta sobre el visible compromiso de Palomino con el camino a la fama, su perfeccionamiento y semejanza a Pink, ya que en el corto tiempo había sufrido una notable transformación física (latina.pe *Yo Soy: Pink Volvió Arrebatada Al Escenario*). Esto se debía de cierta manera a las demandas de los jueces constantemente enfatizando “lo acrobática y explosiva” que es Pink y en especial del público en las redes sociales que le pedían “más acrobacias, piruetas y que vaya al gimnasio” (latina.pe *Yo Soy: Pink Trajo El Pop-Rock*). “Sí, no importa, no importa [con ampollas en las manos], me aguanto todo” comenta Palomino sobre estos esfuerzos en el escenario (latina.pe *Yo Soy: Pink Realizó Una Presentación Inolvidable*). A través del concurso, Palomino llega a adquirir esta actitud “arrolladora y desinhibida” en el escenario que se exige a los novatos concursantes. Palomino sufre una transformación no solamente física y musical, sino de actitud. Desde su intención original en el casting de interpretar a Flor Pucarina, una cantante folclórica tradicional, hasta su interpretación de Pink, el cambio fue drástico y trajo consigo características identitarias de una roquera pop en el mercado global. Veremos que esta actitud irreverente, explosiva, incomprensida y rebelde que construyó su imagen durante el concurso, se instaura en su carrera como cantante más adelante, hilándose en la construcción de su imagen de “chola poder”.

Sin duda alguna, Palomino es la que experimentó mayor transformación y exigencias en esta temporada del concurso. Primero, tuvo que aprender otro idioma y hablarlo a la perfección en corto tiempo y sin instrucción, segundo, consiguió un físico atlético superior a lo

normal que le permitió realizar extenuantes coreografías mientras cantaba, y tercero, presentó una actitud extrovertida en el escenario completamente diferente a su ser.<sup>159</sup> A pesar del esfuerzo y dedicación, Palomino consiguió el tercer lugar en la competencia. Fue Juan Carlos Espinoza Pérez, quien interpretó a Chacalón, renombrado cantante de chicha que popularizó este tipo de música en el Perú, quien se consagró como ganador en la tercera temporada de “Yo soy”.<sup>160</sup>

En su primera aparición en las cámaras, la conductora Karen Schwarz presenta a Espinoza de la siguiente manera: “jamás me he sentido... ¡por fin llegó la chicha! [...] ¡Tú has traído la chicha a ‘Yo soy’!” (latina.pe *Yo Soy: Chacalón Sacó El Barrio*). Esta presentación bombástica se dio cuando Espinoza interpretó la célebre canción “Muchacho Provinciano” del “faraón de la cumbia”, Chacalón. Al ingresar al escenario, las pantallas digitales de la parte de atrás del estudio mostraban inmensos carteles chicha con letras “colorinches” fosforescentes, mientras que Espinoza vestía un conjunto de pantalón y camisa celeste/turquesa brillante y estaba acompañado de dos bailarinas con minifaldas con vuelo y pequeños tops/brasieres de color verde y celeste. Al empezar a cantar, instantáneamente el jurado empieza a seguir con los labios la letra de la canción y se vislumbran sonrientes mientras que la audiencia acompaña enfáticamente la *tonadita* moviendo los brazos de un lado a otro y con pasos coreográficos improvisados. El performance de Espinoza es estático, ya que como lo recuerda uno de los jurados, Chacalón “sólo tenía un pasito de baile”. Por otro lado, el juez y comediante Fernando

---

<sup>159</sup> Palomino comenta que, durante su juventud, en especial a razón de su instrucción en el colegio pre-militar, su personalidad ha sido muy introvertida. Palomino comenta que en el colegio los castigaban y en algunas instancias había abuso físico: “te tiraban latigazos” (R. Palomino).

<sup>160</sup> Lorenzo Palacios Quispe, más conocido como Chacalón, músico y cantante peruano, quien popularizó la música chicha. Palacios es muy recordado por la canción “Muchacho Provinciano”, una de las canciones más emblemáticas entre los sectores populares peruanos, que representa la entrada de migrantes provincianos a la capital en busca de trabajo, felicidad, amor, en general una vida mejor. Según el sociólogo Victor Vich la música chicha surgió del “contacto entre las melodías andinas y los ritmos tropicales [caribeños], la chicha apreció en la década de 1970” (Vich, “Borrachos de amor” 10). Vich argumenta que “Las migraciones, produjeron cambios a todo nivel; y transformaron la identidad del Perú desde la economía hasta la política” (10).

Armas comenta “ojo con la mirada de Chacalón, Chacalón siempre miraba a los costados para avisarle a la gente que llegaba la policía” (latina.pe *Yo Soy: Chacalón Sacó El Barrio*). De la misma manera, los comentarios de los televidentes en las redes sociales que aparecen en la pantalla durante la presentación de Espinoza, ayudan a construir el ambiente popular y campechano que se intenta crear con el performance de Chacalón. Los televidentes comentan: “Chacalón en #Yo soy ji ji ji”, “me encanta la nueva imagen de #Yo soy”; “que cancioncita eh xd a chupar <3 ja ja ja”; “se armó el juergón, alcen las chelas” (latina.pe *Yo Soy: Chacalón Sacó El Barrio*). Todas estas características recrean una puesta en escena llena de signos que asemejan la vida social popular limeña con todos sus goces, excesos y transgresiones.

Lorenzo Palacios Quispe, más conocido como Chacalón ha sido un símbolo icónico de la música popular en el Perú. Nació y vivió en las barriadas de San Cosme en el distrito de La Victoria en Lima.<sup>161</sup> Fue hijo de inmigrantes de Ayacucho; su madre Olimpia Quispe era cantante folclórica apodada “La Huaytita” y su padre Lorenzo Palacios Huallpacusi era danzante de tijeras, quien desafortunadamente fallece al poco tiempo del nacimiento de sus hijo.<sup>162</sup> Tiempo después, su madre se casa con Silverio Escalante Dueñas con quien tiene 18 hijos; fue especialmente su hermano Alfonso Escalante Quispe, apodado el “Chacal” quien le ayudó en su carrera artística a Palacios Quispe y de donde también derivó su nombre (Leyva 32). Su incursión en la música provino de su necesidad de mejorar la situación económica de su familia. Antes de su carrera artística, Chacalón no estuvo adverso a la vida criminal; estuvo un año preso en San Juan de Lurigancho por cortarle la cara a un policía retirado (*Especial: “Cuando*

---

<sup>161</sup> San Cosme es una de las “barriadas” que se forman tras las migraciones de los años 40 en Lima (Leyva Arroyo 19).

<sup>162</sup> Véase más información en Carlos Alberto Leyva Arroyo, *Música chica: mito e identidad popular en el cantante peruano Chacalón*. También véase Lucia Calderón Portugal “Chacalón”.

*Chacalón Canta*”).<sup>163</sup> Tras una carrera musical exitosa, Chacalón fallece el 24 de junio de 1994 de una crisis diabética, que le ocasionó un estado de coma y dos paros cardíacos consecuentemente (Leyva 34). A su entierro asistieron aproximadamente 25 mil personas que acompañaron los restos del cantante por más de tres horas hasta el cementerio El Ángel (35). La música de Chacalón le dio voz en la capital al “habitante inmigrante provinciano, [al] informal, [al] marginado y [al] desposeído de la fortuna”, propagó el género musical de la chicha y lo popularizó en el Perú (48). Entre sus más famosas canciones están: “Muchacho provinciano”, “Amor amargo”, “Luchas y luchas”, entre otras, donde el tema recurrente es la búsqueda de una mejor vida en la demandante y aplastante urbe limeña.

El crítico Victor Vich afirma que cantantes populares como Chacalón y Dina Páucar se han convertido en “símbolos nacionales”. Vich argumenta que el mercado ahora está encargado de proponer nuevos cánones culturales, dejando de lado al Estado, quien históricamente ha sido el promotor y “garante de la cultura” (Vich, “Dina y Chacalón” 1). Vich comenta: “el mercado ha comenzado a regular la cultura y a instalar, en el centro mismo de la nación, a sujetos o prácticas culturales que no han sido suficientemente reconocidos por otros medios” (Vich, “Dina y Chacalón” 1). La popularidad de Chacalón, aparte de su carácter musical, recae fuertemente en su condición de inmigrante andino y su ascenso como cantante en la capital limeña. Vich argumenta que este personaje se propone como modelo de conducta ya que gracias a su propio esfuerzo logra convertirse en una estrella popular, “se nos presenta un sujeto que quiso ganarse la vida honestamente y que siempre trabajó para ello” (5).

---

<sup>163</sup> El ambiente popular de la música chicha no está falto de violencia. El hijo de Chacalón, José María Palacios conocido como Chacalón Jr., fue involucrado en el 2014 en el asesinato del hijo del alcalde de San Juan de Lurigancho, Carlos Burgos (“Chacalón Jr. es involucrado”). En otra ocasión en el 2015, Chacalón Jr. fue acusado de asesinar a Pablo Acuña Olivera, un amigo y fan suyo (“Deudos de Baleado”).

Esta conducta a seguir se plasma especialmente en la canción de “Muchacho provinciano”. En su primera presentación en “Yo soy”, Espinoza interpreta esta canción y la inicia con la frase icónica de Chacalón: “Cuando yo canto, los cerros bajan. Para todos mis hermanos provincianos, que labran el campo, para buscar el pan para sus hijos y para todos sus hermanos”.<sup>164</sup> La audiencia responde con aplausos y gritos y se integra al performance bailando con mucho entusiasmo, portando afiches multicolores chicheros y entonando la canción a todo pulmón. Por su parte, los jueces comentan sobre su performance añadiendo que la canción “es un himno para los serranos” que “nos ha puesto a bailar a todos”; el performance de este imitador definitivamente cautivó a la audiencia con su aire de fiesta popular. La canción “Muchacho provinciano” se interpretó dos veces en el programa “Yo soy”; la primera vez fue en su primera presentación en el programa y la segunda fue cuando se consagró como ganador. La canción dice:

Soy muchacho provinciano  
me levanto muy temprano  
para ir con mis hermanos

ayayay a trabajar  
no tengo padre ni madre  
ni perro que a mi ladre  
solo tengo la esperanza

ayayay de progresar  
busco un nuevo camino en esta ciudad ah ah  
donde todo es dinero y hay maldad ah ah  
con la ayuda de Dios sé que triunfaré eh eh  
y junto a ti mi amor feliz seré oh oh  
feliz seré oh oh feliz seré oh oh

Esta canción retrata la presencia del inmigrante en Lima y su relación de sacrificio y dominio. Chacalón expresa de forma personal el esfuerzo y la desolación que implica ser

---

<sup>164</sup> “Cerros bajan” hace referencia a sus conciertos multitudinarios de los sectores populares.

provinciano en la capital. La canción tiene un toque vivencial que relata la faena del inmigrante “me levantó muy temprano” y que es compartida por todo un grupo social y étnico. Este sentido comunitario y de solidaridad “con mis hermanos”, se contradice con la soledad y falta que describe la segunda estrofa “no tengo padre ni madre/ni perro que a mi ladre”; retratando la pérdida de lazos familiares con su herencia o/y pasado de su lugar natal. Por otro lado, se enfatiza esta nueva familia de “hermanos” unidos ante la experiencia conjunta en la capital. Asimismo, tanto la segunda como la tercera estrofa comienzan con un grito de dolor “ayayay” ejemplifica lo duro y drástico de la situación en que se vive; el choque de llegar de provincia, de un entorno rural a un espacio “donde todo es dinero y hay maldad”. La canción termina con el anhelo del provinciano de ser feliz en la arena arisca de la urbe; es a través del camino del progreso y el trabajo, que se ansía ser feliz al lado de la amada y con la ayuda de Dios se presagia un triunfo.

Para Victor Vich, “los migrantes son propuestos como el modelo por excelencia y todas sus acciones son naturalizadas para encarnar una lógica individualista destinada a ocupar el centro mismo de nuestro canon cultural” (“Dina y Chacalón” 6). Esta canción, con su simpleza, resalta de manera directa la autosuficiencia del migrante, contraponiendo sus luchas de supervivencia con la competitividad capitalista de la ciudad “Donde todo es dinero y hay maldad”; y así nos muestra las peripecias que el migrante enfrenta para salir adelante. Sin embargo, Vich problematiza la popularización mediática de este tipo de canciones y sugiere que su posicionamiento en los medios masivos conlleva a lo que denomina “el secuestro de la experiencia”. Para Vich, el mercado “se apropia de la vida de los más pobres con el objetivo de legitimar un sistema económico” (Vich, “Dina y Chacalón” 6). Es por eso que argumento que este modelo de conducta del inmigrante autosuficiente, sirve como una cortina de humo ante la

estrategia del neoliberalismo contemporáneo, ya que simplifica las relaciones sociales y políticas depositando toda la responsabilidad de progresar en el iconizado esfuerzo del individuo.

Para la semi final del concurso, Espinoza vuelve a interpretar la popular canción “Muchacho provinciano”. Nuevamente, esta canción le abre las puertas a las subjetividades peruanas, pone a la audiencia a bailar y se conecta personalmente con su público a través de una experiencia cultural histórica. Su performance tocó las fibras de la sociabilidad chola, únicas a la experiencia peruana. Por su parte, para la final del concurso, Palomino decidió reinterpretar la canción “Try” de Pink, siendo la más aplaudida y complicada de sus presentaciones durante el programa. Este performance incluyó, además de la lírica de la canción, acrobacias y ejercicios de fuerza individuales, en pareja y con el trapecio. Palomino realizó esta coreografía llena de intensidad y energía acompañada de un acróbata-bailarín donde se yuxtaponían momentos de intensidad física con espacios románticos y sentimentales. El jurado definitivamente se sorprendió ante la combinación de destreza física de Palomino y su capacidad de cantar a la misma vez. En las tomas que hacen las cámaras, se ve a la audiencia estupefacta, totalmente conectada, pero sólo como observadores. La audiencia celebra a la cantante y su show. No obstante, a pesar de los gritos y ovaciones, el público no logró conectarse con la presentación ya sea bailando o cantando la letra en inglés.<sup>165</sup> El involucramiento del público con el performance de Chacalón y Pink, fue totalmente diferente. La imitación de Pink, aunque fue bien recibida por el público no estableció un contacto más cercano con este, la audiencia observó la presentación de Palomino como un show emocionante pero totalmente ajeno.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> La música de Pink, a pesar de ser una cantante internacional, se mueve principalmente en una audiencia de habla inglesa y en una demografía joven. Esta demografía es distinta al público familiar que sintoniza el programa de “Yo soy” de 7 a 9 pm los días de semana.

<sup>166</sup> En otra ocasión, la audiencia tuvo la misma reacción cuando en la siguiente temporada del programa, Palomino ayudó con su interpretación de Pink a la concursante Diana Paúl, imitadora de Lady Gaga en la canción “Telephone”. Fue por esta presentación que Palomino se vio envuelta en algunas críticas ya que las cantantes



## Aprendiendo a hilar: Una identidad chola moderna

En su siguiente intento por saltar a la fama, Palomino optó por presentarse en el programa “La Voz Perú” donde se consagró como la ganadora de la segunda temporada de este programa el 19 de diciembre del 2014. Como antes he mencionado, este es un concurso de talentos de canto; a diferencia de “Yo soy”, en donde se imita a un cantante profesional (voz, estilo, gestos, indumentaria) y no se da cabida para la creatividad personal del concursante. En “La voz Perú” se intenta desarrollar de forma general las habilidades innatas de canto de los concursantes. Los *coachs* que también sirven de jurado los entrenan para expandir sus habilidades en diferentes rubros musicales (baladas, rock, pop, etc.), formando así un cantante integral.

En sus seis primeras presentaciones, Palomino interpretó temas de bandas de rocanrol peruanas y extranjeras (Libido, El Tri, AC/DC, Soda Estéreo). Fue en sus últimas cinco presentaciones, al final de las rondas de conciertos en vivo y en los cuartos de final, que Palomino se ganó a la audiencia incluyendo adaptaciones roqueras de temas de música folclórica tradicional peruana. Entre estos temas estaban la canción de rock en quechua “Corazón contento” de Uchpa, el huayno “Serranito” del Indio Mayta, el vals criollo “Cuando llora mi guitarra” de Augusto Polo Campos y la canción de “Cholo soy” de Abanto Morales que le otorgó el éxito.<sup>167</sup> Todas estas son canciones icónicas y simbólicas de la música vernacular y tradicional peruana, algunas de ellas datan de mitad del siglo XX.<sup>168</sup> Estas canciones tienen un arraigo con la música y cultura peruana, ya sea con el vals peruano o con el rock fusión que incluye elementos del

---

concluyeron su performance con un beso en los labios (“Yo soy”: Imitadoras De Lady Gaga y Pink Se Besaron En Vivo”).

<sup>167</sup> La canción “Corazón contento” es un carnaval ayacuchano de dominio público. Últimamente, se popularizó con la versión de la banda de rock en quechua Uchpa, formada en Ayacucho en 1991. Miguel Ángel Silva Rubio, conocido como el “Indio Mayta” fue un músico icónico de folklore cajamarquino en los años 50 en el Perú. Augusto Polo Campos nacido en Ayacucho fue uno de los compositores más famoso del Perú de vals y música criolla.

<sup>168</sup> Con excepción de “Corazón contento” del grupo de rock fusión Uchpa que fue compuesta en el 2000. Sin embargo, esta canción es una adaptación de “Corazón contento de Los Hermanos Ayvar, un dúo compuesto por Viterbo y Wilber “Cebollita” Ayvar Alfaro de Ocobamba Apurímac, que interpretan musical de huayno tradicional andino.

blues, performance andino tradicional y hasta lírica en quechua.<sup>169</sup> Con estas interpretaciones Palomino definitivamente llegó a conectarse con el público, presentando nuevas versiones de canciones conocidas por la mayoría de los peruanos con un ritmo roquero.

En “La voz Perú, Palomino sincretiza su afinidad y talento roquero rediseñando memorables canciones, un toque único que la llevó a crear su distintiva marca. Palomino moderniza estas canciones de géneros musicales tradicionales y así se conecta con una generación joven a pesar de que estas canciones han sido interpretadas anteriormente.<sup>170</sup> Sin embargo, aunque aparentemente sólo rocanrolea las canciones “tradicionales”, cabe destacar que Palomino crea un abigarramiento sonoro único de su performance. En especial cuando interpretó la canción “Cholo soy” se puede percibir una resonancia vocal con la música andina. Es indiscutible que la reinterpretación de “Cholo soy” originalmente bajo acordes pausados y ordenados del vals criollo, cambia drásticamente con el uso de los instrumentos musicales y los amplificadores propios de este género musical roquero. Pero existe una capa más de análisis que es la postulación de la voz de Palomino, la cual incluye un impulso mayor que asemeja a los tonos altos que se presentan en la música andina.<sup>171</sup> De esta manera, Palomino mapea sus raíces andinas, pero al mismo tiempo muestra su presencia física y vocal en la urbe. Estos tonos altos y la voz que llena espacios, crean un abigarramiento sonoro que instiga una respuesta física en la audiencia a nivel emocional.

---

<sup>169</sup> Originado en el Perú dentro del género de la música criolla en Lima y gran parte de la costa en el siglo XIX y XX.

<sup>170</sup> Es importante resaltar que esta decisión de reinención, ha podido potencialmente distanciar gran parte de su audiencia.

<sup>171</sup> Según el etnomusicólogo peruano Raúl Romero en el huayno: “El canto femenino agudo es percibido como definitivamente andino por el peruano urbano no-andino [...]. Entre los rasgos que contribuyen a identificar el estilo son: el uso del vibrato fuerte, el canto predominante en staccato, el uso intensivo de ligeros glissandos ascendentes y descendentes para atacar la nota, y el uso de un español no estándar [...]” (Romero, *Debating the Past* 118).

La interpretación de la canción “Cholo soy” produjo gran emoción en el set del programa. Tanto Ruby como la audiencia y el juez Jerry Rivera, cantante de salsa puertorriqueño, derramaron unas cuantas lágrimas cuando la canción fue interpretada. Al culminar la interpretación, Jerry Rivera dice:

No puedo hablar, independientemente del resultado de esta noche, yo quiero que todas las mujeres del Perú y todos los peruanos, tengan en consideración que faltan cambios, no tan solo aquí pero en el mundo entero, si queremos ver resultados distintos, tienen que hacer movimiento y decisiones distintas ya es hora que la mujer tenga una oportunidad de tener exposición, y ya es hora que la gente de la sierra, de las montañas tenga la oportunidad de la gente de Lima también, eso hay que tenerlo en consideración y eso se lo digo a todo el Perú (Episodio 65).<sup>172</sup>

La temática de “la gente de la sierra” se reitera constantemente en la retórica de la cantante para emplazar discursivamente a “la gente de Lima”, reavivando un históricamente dilatado contrapunto entre un Perú andino y un Perú costeño, una población serrana migrante de raigambre indígena, “campesina” y provinciana y una Lima de aspavientos criollos y centralistas. Respecto a su trasfondo familiar “campesino” y el tema “Cholo soy”, Palomino comenta lo siguiente:

Es un tema muy fuerte y yo me decidí a hacerlo, mis abuelos han sido campesinos, la letra yo he vivido, yo he trabajado y se lo que se sufre, gracias a eso soy lo que soy. Yo la cantaba y me quebraba. Es demasiado fuerte” (“Rubí Palomino, el Perú perdió a una doctora”).

La mención de la identidad “campesina” nos lleva a pensar en las implicaciones de su construcción histórica, étnica y cultural en el Perú de la segunda mitad del siglo veinte. Específicamente, nos remonta al 24 de junio de 1969, cuando el gobierno de Juan Velasco Alvarado promulgó la ley de Reforma Agraria y reemplazó el Día del indio creado en 1930 por el presidente Augusto B. Leguía por el Día del campesino. El término campesino, establece una

---

<sup>172</sup> Antes de la declaración de Rivera, el cantante venezolano José Luis Rodríguez “El Puma” se levantó de su asiento y se acercó a Rivera; y de manera un poco burlona dijo “Jerry en este momento no puede hablar, quizás más tarde” (Episodio 65).

jerarquización social de clase que refleja la relación expuesta por José Carlos Mariátegui en los años 20 entre el “problema del indio” y el problema económico. Palomino incluye en su retórica su acercamiento a la sierra peruana a través de su conexión con su abuela. Su abuela materna era campesina de la comunidad de Huasicancha, pueblo ubicado a cinco horas de Huancayo, donde tenía una chacra y vivía de la siembra y la cría de ganado. Palomino comenta: “La [discriminación] he vivido en todos los aspectos y bien fuerte. Recuerdo cuando mi abuela llegaba a Huancayo con sus papitas, sus cosas y al buscar carro del terminal a la casa, la gente de la ciudad era como que: ¡ay, por qué no se va en un taxi cargando sus costales! ¡Y a mí me daba una rabia...!” (Espinoza, *Ruby Palomino: “Yo soy una mezcla”* 2016).

En la retórica de Palomino, al campesino cholo se lo representa como un sujeto fuerte, recio ante el sufrimiento y totalmente autosuficiente, características que ella intenta retratar modulando su voz: “En realidad he ganado porque hice todo lo contrario a lo que me decía mi mamá”, confiesa. “Me decía que module mi voz en 'vibrato' (que le da una expresión más dulce al canto) y yo, en cambio, saqué jugo de mi voz ronca. Me rogaba: ‘hijita pon la cara triste al cantar ‘Cholo soy’. Los verdaderos cholos como mi abuela, los campesinos son fuertes, recios” (Gallegos). A Palomino le interesa crear aparte de una identidad visual una identidad vocal; la cual se basa en su voz como la extensión de su personalidad y marca. Esta marca de “voz ronca” y “recia”, le permite a Palomino transmitir sus mensajes de una forma única y estratégica, logrando así que la audiencia lo perciba y la asocie con estas cualidades. En sus entrevistas Palomino mantiene un tono informal, cercano y principalmente testimonial:

Para mí fue muy difícil hacer ese tema, porque tenía mucho que ver con mi vida. De pequeña, con mi familia íbamos en vacaciones a trabajar y a forjarnos. Mucha gente puede interpretar los temas, pero cuando uno los vive es distinto. Yo escuchaba y ensayaba "Cholo soy" y me ponía a llorar, porque recordaba todo eso... mi abuela, el pueblo. Tenía miedo de quebrarme al cantar la canción. Algunas personas me dijeron que no debía hacerlo, pero yo quería demostrar que a pesar que todas las trabas que me

ponían, seguía hacia adelante, que "chola soy y no me compadezcan ("Ruby Palomino: 'El cariño del país es espectacular'").

En la cita anterior, vemos como Palomino crea un matiz de mensajes en relación a su constante divisibilidad entre el campo, que fue su pasado y la ciudad, que es su presente. Existe constantemente en su retórica una contraposición entre el campo, la ciudad y las personas que la habitan. Palomino tiende a simplificar la vida del campo, limitándola a trabajos manuales y presentándola como un "opuesto" a la ciudad, que aparece como un ente de perdición y maldad. Palomino comenta: "Mi abuela era de una comunidad, Huasicancha, y yo he vivido la realidad y la pobreza del campo... Pero uno es feliz, porque no conoce la maldad ni la envidia. Eso ya lo empecé a conocer en la ciudad..." (Espinoza *Ruby Palomino: "Yo soy una mezcla"*). Esta simplificación de opuestos, actúa como una estrategia de marketing, ya que refuerza la identidad autosuficiente de su persona y su marca, "chola power".<sup>173</sup> Así como el personaje icónico de Chacalón, Palomino intenta construir una identidad de heroína que se enfrenta a los vicios inauditos de la selva de cemento que es Lima.<sup>174</sup> A pesar de que en el campo Palomino ha sufrido y ha "vivido cada palabra de esa canción [Cholo soy]", discriminación, explotación y humillación, este espacio se visibiliza como un edén (Espinoza *Ruby Palomino: "Yo soy una mezcla"*).<sup>175</sup> El campo se sublimiza ya no tiene "maldad [ni] envidia", se muestra como una burbuja de felicidad que sólo se ve afectada por la irrupción de la ciudad o lo referente a esta.

---

<sup>173</sup> Al regreso a su tierra natal, Huancayo, palomino fue ovacionada y nombrada "hija predilecta". Ella recibió una resolución de reconocimiento por el alcalde de Huancayo, Dimas Aliaga Castro, por su trayectoria artística y dejar en alto el nombre de Huancayo ("La Voz Perú": Ruby Palomino fue Homenajead En Huancayo").

<sup>174</sup> "El ángel del pueblo" se titula la miniserie producida por Frecuencia Latina y M.S.M. Producciones S.A. en el 2004, que retrata la vida del cantante Chacalón hasta su muerte. Por su parte, también se ha hecho una miniserie sobre la cantante folclórica peruana Dina Páucar, titulada "Dina Páucar: la lucha por un sueño".

<sup>175</sup> Escrito por la periodista Isabel Inga del Diario Correo: "Lo recuerda como si fuera ayer, cuando una pequeña Ruby Palomino Ramos pasaba las mejores vacaciones escolares en la chacra de sus abuelos en el distrito de Huasicancha, provincia de Huancayo. Subida en su burrito, quipichada con su fiambre (botella de agua de hierba, cancha y pushpo), se dirigía junto a sus primos a pastear el ganado y ayudar en las labores agrícolas. Estas actividades iban acompañadas de las suaves melodías del huayno y la muliza, que eran interpretadas por una intrépida Ruby Palomino, conocida ahora como 'La voz Perú'" (Inga).

Palomino constantemente construye su personaje bajo tonos rebeldes; una niña que ha vivido y ha sido testigo de tantas injusticias pero que ahora es capaz de rebelarse: “He vivido la explotación, que te digan por tus dos sacos de papas te pago tres soles, si quieres (con un gesto despectivo). He vivido esa rabia de gritar maldita sea, por qué no cambia esta situación. Soy chola, sí, y trabajo, pero no me estoy lamentando de mi vida” (*Ruby Palomino, la nueva voz del Perú*). Nuevamente aparece este discurso neoliberal listo para “ubicar procesos individuales de éxito personal donde se resalta el esfuerzo y el trabajo como la única garantía de la felicidad” (Vich, “Dina y Chacalón” 3).

Aunque en esta oportunidad, Palomino se identifica como campesina; en sus performances, se amplía esta identificación a una identidad cholo andino-indígena occidental representada en su vestimenta y en su repertorio. Con una identidad cholo andino-indígena, me refiero a que Ruby presenta una gama de variaciones, se auto identifica como chola; ensalzando su herencia andina, pero también enfatizando su actual relación con la urbe. En especial en su vestimenta se puede apreciar esta “mezcla peruana” inclusiva. En el performance de “Cholo soy”, Palomino viste una minifalda estilo “tapa rabo” o un “tapa rabo” estilizado, una pieza corta que se usa para cubrir el órgano sexual, muy distintiva de las comunidades indígenas selváticas del Perú. A pesar que el corte de esta vestimenta asemeja la indumentaria del “tapa rabo”, los diseños que muestra son característicos de los bordados andinos. El “tapa rabo” que llevaba Palomino también podría ser descrito como una mini falda con dos cortes a los lados. La mini falda por su parte, es una prenda icónica que ha sido vista como un símbolo de revolución y liberación sexual desde los años sesenta en la cultura popular globalizada (Gunn and Calhoun 101). La mini falda de Palomino comparte los motivos andinos con las polleras andinas, pero no concuerda con el largo ni con el vuelo de estas, ya que la falda de Palomino solo le llega a la

mitad del muslo y tiene un estilo de tubo. La pollera es una prenda típica andina que llegó en la época de la colonia por la influencia española; las polleras son usualmente hasta las rodillas (el largo varía dependiendo del lugar de procedencia), y tienen amplio vuelo, pueden ser plisadas y/o acampanadas.

En la interpretación de “Corazón Contento”, Palomino luce un sombrero representativo de los danzantes de tijeras de la antigua región chanka, conformada actualmente por los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica al sur del Perú (Núñez 13).<sup>176</sup> La danza de las tijeras es una expresión mestiza que combina elementos de origen español con las raíces precolombinas (13). Se presenta al danzante como intermediario entre la madre tierra, los Apus (dioses) y el pueblo (7). Durante la colonia, los españoles realizaron campañas de extirpación de idolatrías, destruyendo huacas y centros religiosos. En contra de estos sucesos, surgió un movimiento de resistencia ideológico llamado Taki Onqoy (enfermedad del canto y del baile); donde los sacerdotes andinos envueltos de la energía de los Apus iban a todos los rincones del país para reiterar que aún existía esta conexión con la tierra y las montañas (34). El danzante de tijeras funciona como gestor de unidad comunitaria ya que era el que trasmitía el mensaje de los Apus y la madre tierra. Es también que, por estas características, la danza fue conocida en la colonia como “Supay Huasipi Tusok” (en quechua “danza de la casa del diablo”); ya que supuestamente hacían un pacto con el diablo para poder comunicarse con los seres divinos y al mismo tiempo ser capaz de ejecutar bailes y acrobacias tan extenuantes (57). Palomino retrae esta tradición utilizando la montera o *luqu*, un gorro de forma de cono truncado invertido con bordados de hilo que simboliza a los Apus Wamanis; este gorro también tiene un penacho de cintas largas que representan la cola del zorro andino (Oxígeno). Su atuendo también incluye una

---

<sup>176</sup> Los chankas son un pueblo precolombino que se asentó en las regiones andinas peruana de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica.

correa de cintas de colores, que es su interpretación de los distintivos ornamentos y cintos e hilos de colores que constituyen la vestimenta tradicional y que simbolizan el viento (Oxígeno). Tanto en la representación de “Cholo soy” como en “Corazón contento”, Palomino acompaña sus variaciones de los atuendos tradicionales con un *tank top* de color negro (Gunn & Calhoun 24). El *tank top* una variación sin mangas de los *T-shirts* y su nombre proviene de la ropa de baño tank en los años veinte. Por otro lado, los *tank tops* de color blanco también tienen el nombre de “golpeador de esposas” dado que se hizo común en las producciones de películas americanas de los años 30 y 40, donde los hombres que abusaban de sus esposas, predominantemente de una clase social baja, usaban esta prenda (24). En la presentación de “Cholo soy”, Palomino lleva unos *stockings* negros, o medias largas por encima de la rodilla.<sup>177</sup> Esta moda ha sido un símbolo de feminidad, sensualidad y erotismo a través de los años (Fields 158).<sup>178</sup> En los años veinte la diseñadora Lady Duff Gordon le aconsejó a las mujeres: “usen medias negras con vestidos largos y seductores si quieren conseguir y mantener a sus hombres” (158). La apariencia seductora y sensual de Palomino se complementa con algunos accesorios. Palomino utiliza unos pendientes largos, varias pulseras gruesas (algunas de cuero con hebillas) y un collar de puntas color negro metálico que se asemeja el estilo Punk. Cosméticamente, Palomino tiene un maquillaje de ojos ahumados, que es un estilo moderno utilizado para eventos nocturnos. Asimismo, lleva un estilo de cabello *Mohawk*, característico del estilo punk roquero.

---

<sup>177</sup> Véase más información sobre la historia de los *stockings* en Jill Fields *An intimate Affair: Women, Lingerie, and Sexuality*.

<sup>178</sup> Aunque esta es la percepción contemporánea de los *stockings* negros, la académica Jill Fields analiza la historia de este atuendo y afirma que la ropa interior de color negra se utilizó como una máscara racial a principios del siglo 20: “La lencería negra permitía a las mujeres, especialmente a las mujeres blancas, expresar, y que sus cuerpos expresen, el erotismo atribuido a las mujeres negras a través de una ‘piel’ negra segura y desprendible” (114).





Img. 12: Ruby Palomino interpretando “Cholo soy” (“La voz Perú’: Ruby Palomino y sus mejores presentaciones”).



img. 13: Ruby Palomino antes de interpretar “Corazón contento” (R. Palomino *Ruby Palomino – Photos*).



Img. 14: “Indumentaria de los danzantes de tijeras” (*Indumentaria de los Danzantes de Tijeras*).

La estética y cosmetología de Palomino integra varios estilos de la cultura pop moderna tanto como también interpretaciones contemporáneas de la estética andina. Esta multiplicidad de identidades siempre está respaldada por un discurso de “lo nuestro peruano”.<sup>179</sup> En uno de los episodios del programa, al terminar de cantar, el presentador y actor Christian Rivero invita a Huancayo a votar en línea por Ruby, dice: “Vamos Huancayo, Huancayo”. A este comentario, Ruby le corrige: “Perú, Perú, Perú por favor”, y Rivero concluye diciendo: “Perú entero, miren la representante que tienen” (*La voz Perú, Rubi Palomino canta “Enamorado de un Angel”*). En esta ocasión Palomino estratégicamente no limita su identificación a una región, como huancaína, sino a la nación peruana. La flexibilidad del discurso y la vestimenta multicultural de Palomino le permiten construir una identidad que no es ni tan chola ni tan indígena pero siempre peruana. Ella adorna su imagen de tal manera que le permite posicionarse como representante de varias razas y grupos.

---

<sup>179</sup> Al parecer la procedencia a una localidad andina, le permite a la cantante construir y prestarse elementos culturales que le favorecen en su construcción como “representante del Perú”. Palomino se presenta como un abanico de identidades, que podría ser criticado también como apropiación cultural como ha acontecido en muchas instancias en diferentes lugares del mundo, como, por ejemplo: el uso de turbantes afrobrasileños por mujeres blancas o en un ejemplo más concenro, el uso de un tocado nativo americano en el desfile de *Victoria Secret* en el 2012.

Se convierte así en una amalgama chola-criolla, popular y mediática, Palomino se vuelve una “embajadora peruana” que tiene un poder camaleónico para performar diversas identidades, pero siempre manteniéndose como una ciudadana global y moderna. La plasticidad de su performatividad cultural, muestra la identidad de Palomino como una que puede ser adquirida y moldeada sin apegos a una identidad única. Cánepa comenta que la competitividad performativa se vale únicamente del “consumo de aquellos repertorios que se seleccionan de acuerdo a su desempeño en el mercado, es decir, según su capacidad de responder a un criterio de competitividad. Los repertorios que podrían ser representativos, pero que no garantizan un buen desempeño en el mercado, quedan fuera” (Cánepa, “Nation Branding” 14). Es así que se construye una identidad peruana basada únicamente en la rentabilidad cultural. La relación de Palomino con el campo y su familia de la sierra, la conecta con una gran parte de la población del país. Por otro lado, su lado rebelde roquero, le da una imagen provocadora e intrépida relacionada con la urbe y los flujos globales de la música y la industria cultural en Lima. El discurso de “embajadora” o “representante del Perú” que copa la imagen de Palomino, se basa en nuevas formas de clasificación y exclusión social basadas en un criterio de competitividad performativa (14). Según Cánepa: “la diferencia social se define en términos de la capacidad de autogestión, ocultando las dimensiones políticas y estructurales implícitas en cualquier sistema clasificatorio. Celebrar el espíritu emprendedor de los peruanos como una característica intrínseca es, por lo tanto, una cosa ideológicamente problemática, ya que pone todo el peso en el individuo” (14).

Esta característica intrínseca de emprendedor como lo hemos visto en el capítulo anterior y en el estudio de Vich, se le ha otorgado en especial al inmigrante de provincias en la capital, al tan mencionado “cholo”. En el contexto americano y global, la académica Anita Harris

argumenta que las mujeres jóvenes inmigrantes han jugado un “papel particular en calmar los temores sobre la desintegración social causada por la guerra, la pobreza y especialmente la migración; al personificar una identidad ciudadana mezclada que no presenta amenazas” (85). A las mujeres jóvenes se las comercializa como símbolos de “aculturación”, ya que sus cuerpos se vuelven depósitos de valores y estilos de vida que se entrelazan de una manera armoniosa. Según Harris una identidad multicultural incluye: “por un lado, “tolerancia” o “aceptación” por parte de la población dominante, y por el otro, aspiraciones al estilo de vida dominante, adopción de valores dominantes y mantenimiento de las dimensiones atractivas y no amenazantes de la cultura de origen (disfraces, gastronomía y festivales)” (85).

### **¿Otra que cae...?**

Después de su gran triunfo el 8 de junio del 2015, a pedido de sus fans, Palomino lanza la versión de estudio de “Chola soy”, un cover de la canción de Luis Abanto Morales (Ruby MusicaTV). Este tema se grabó en Estudios Elías Ponce S.A. en Lince, Lima y está bajo la producción musical de Juan Manuel “Mudo” Venegas y Bengala INC, Real Music INC y Moxo Comunicaciones. Sobre su tema, Palomino comenta:

Después de pensarlo mucho decidí grabar esta canción que me ha dado y me está dando tanto. 'Chola Soy' es un regalo a todos mis seguidores, a mis amigos y a todo el Perú. La canción es ante todo un agradecimiento a quienes me hicieron conocida, a los que cantaron conmigo y a quienes luego de un tiempo lo siguen haciendo. Este primer sencillo es el inicio del viaje musical que tanto he soñado (“Ruby Palomino lanzará versión oficial de “Chola soy”).

Este sencillo y video clip se grabaron durante su gira nacional “Nunca dejes de soñar” en el 2015. Palomino informó que la canción estaría a disposición del público de manera gratuita a través de Deezer y Spotify (*Ruby Palomino, Ganadora de “La Voz Perú, lanza ‘Chola soy’*”).

El videoclip comienza con los sonidos de un huayno y con la voz de una presentadora con un distintivo acento de provincia que dice: “y ahora si vamos a bailar, vamos a cantar que es

tan presente el baile del Perú, homenaje a nuestro señor San Cristóbal” (*Chola Soy-Ruby Palomino*). Estos sonidos se acompañan de imágenes cortadas de una fiesta patronal—se observa la distintiva cruz del Cerro San Cristóbal, velas multicolores prendidas, un arpa, y una banda de saxofonistas vistiendo todos, unas coloridas camisas de color celeste, azul y negro. Después de esta introducción se muestra a Ruby en lo alto del Cerro San Cristóbal. El lugar está ubicado en el distrito del Rímac y de San Juan de Lurigancho y en la actualidad se utiliza como un mirador natural de donde se puede ver la ciudad de Lima. El Cerro San Cristóbal es un símbolo de sincretismos andinos y españoles; se lo consideraba *Apu* por los incas y desde la conquista ha sido un símbolo de religiosidad católica.<sup>180</sup> Asimismo, en la contemporaneidad se ha convertido en un símbolo de expansión y nueva urbanidad, ya que las faldas del cerro se volvieron los primeros asentamientos humanos con las olas de inmigración interna en los años cuarenta. El videoclip, mantiene la misma letra de la canción original del 1973 y se complementa con paisajes únicamente de Lima, a pesar de invocar lugares fuera de la capital. Por ejemplo, cuando la letra de la canción dice: “déjame en la puna vivir a mis anchas/ trepar por los cerros, detrás de mis cabras”, se muestra la locación que “más asemeja” la puna peruana, que en este caso es el Cerro San Cristóbal. Muchas de las tomas muestran a Ruby en lo alto de cerros o montañas rocosas y arenosas, ya sea con el fondo del mar de la Costa Verde, de la ciudad o de un arcoíris en el cielo. Estas imágenes desde puntos altos muestran una interconexión, ya sea entre los elementos naturales (agua, tierra, cielo) y el ser humano; o el ser humano, los elementos naturales y los

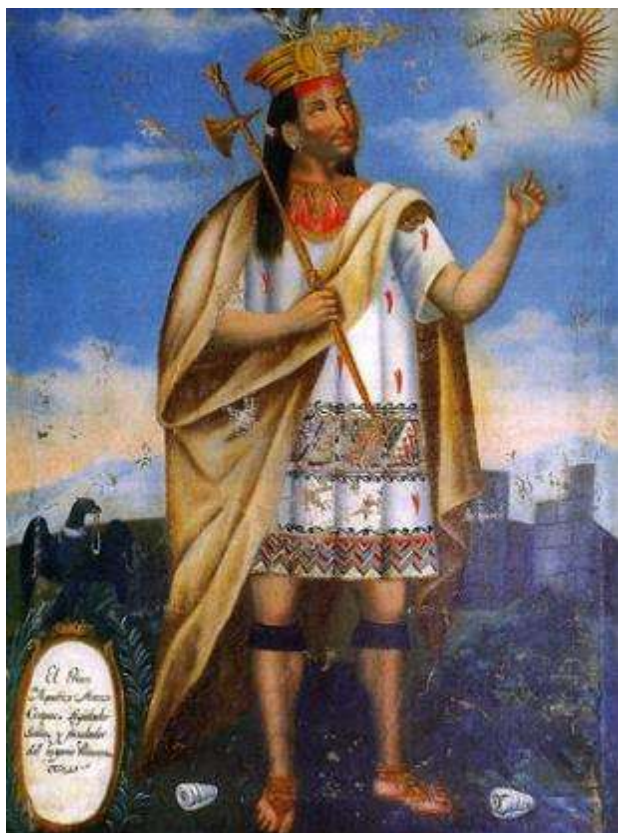
---

<sup>180</sup> El cerro San Cristóbal se lo considera entre el sistema de montañas que forman la parte aislada de la cordillera de los andes. Esta montaña fue considerada como *Apu* del valle del Rímac por los incas. En 1536, el conquistador Francisco Pizarro con 500 soldados se enfrentaron a 25,000 guerreros nativos con el objetivo de apoderarse de la ciudad. Sin embargo, cada vez que lo intentaban, los españoles eran arrasados por la fuerte corriente del río Rímac. El 14 de setiembre, los guerreros indígenas se retiraron (Dandi). Es así que, Pizarro le atribuyó este milagro a San Cristóbal y en forma de agradecimiento sube hacia la cumbre del cerro y años más tarde construye una capilla y coloca una gran cruz de madera. El 23 diciembre 1928 con ayuda del gobierno del presidente Augusto B. Leguía y a pedido del párroco del Convento de los descalzos, Francisco Aramburu, se colocó una a cruz de 20 metros de altura (Dandi).

dioses. Asimismo, la imagen de tres niveles (cielo, hombre y tierra), asemeja los tres planos del mundo andino: *hanan pacha* (mundo de arriba, de los dioses), *kay pacha* (mundo de aquí, de los hombres) y *uku pacha* (mundo de dentro, de los muertos). La representación desde montañas altas en medio y en relación con la naturaleza ha sido una característica usada desde las representaciones estoicas de los incas en la época colonial y de la misma manera esta estética se sigue viendo en la música tradicional folclórica andina.



Img. 15: Foto fija del videoclip “Chola soy” (*Chola Soy* - Ruby Palomino).



Img. 16: Pintura de Manco Cápac por Wilfredo Loayza (*The Empire of the Incas*).



Img. 17: Foto fija de Eusebio "Chato" Grados, cantante de huayno (Portillo Meza).



Además de las escenas con el fondo de elementos naturales, el videoclip también presenta escenas de la vida popular urbana en Lima. Se muestran lugares populosos y sobre poblados como el Jirón de la Unión, puestos de venta, procesiones multitudinarias, mercados y vías de tránsito y transporte público con artistas, vendedores y músicos ambulantes.



Img. 18: Calles de Lima, foto fija del videoclip “Chola soy” (*Chola Soy* - Ruby Palomino).



Img. 19: Mujer con globos, foto fija del videoclip “Chola soy” (*Chola Soy* - Ruby Palomino).



Las imágenes del videoclip, llenas de gente, afiches, decoraciones y colores muestran la estética recargada, de abundancias y excesos de la capital limeña, también característica de la movilidad económica y social.<sup>181</sup> Por último, el atuendo de Palomino, a diferencia de sus presentaciones en los concursos, es simple, se podría describir como una ropa de diario común limeña: shorts, una blusa estampada, un chaleco corto blanco y un chaleco tejido de hilo. Su ropa está acompañada de aretes de plumas, pulseras y un collar con una piedra grande en el medio.

### ¿Qué le pasó?

Después de grabar el sencillo “Chola soy”, el 14 febrero del 2016 Palomino lanzó su nuevo tema “Ya no pasa nada”, producido por Juan Manuel Venegas y masterizado por el productor y compositor puertorriqueño Master Chris (*Escucha aquí lo nuevo de Ruby Palomino*).<sup>182</sup> Sobre este tema, Palomino comenta “Estoy muy contenta de comenzar esta nueva etapa en mi carrera. Estoy trabajando mucho para que este disco suene como quiero, además de seguir explorando y fusionando nuevos sonidos y melodías” (*Escucha aquí lo nuevo de Ruby Palomino*).

Cuando ganó el concurso “La voz Perú”, Palomino fue merecedora de un contrato con Universal Music para grabar un sencillo y un video musical. Pero tras las sugerencias de su *coach* Jerry Rivera en el concurso, decide declinar el premio y en vez de eso, firmar un contrato con el manager Igor Kamusaki, quien era el representante de Nicky Jam, Maluma y Jerry Rivera en el Perú (Alcántara). Palomino cuenta que esta fue una mala decisión, ya que le causó estreses psicológicos y económicos. Kamusaki estafó a Palomino y dejó de ser su manager a pesar de que le debía dinero. Sobre esto Palomino comenta:

---

<sup>181</sup> Véase Mauricio Sánchez Patzy “Aproximaciones a la estética chola. La cultura de la *warawa* en Bolivia, a principios del siglo XXI”.

<sup>182</sup> Master Chris ha trabajado con famosos artistas como Zion & Lenox, Don Omar, Alexis & Fido, J. Balvin, Fonseca, y también ha sido productor y compositor de los temas de la serie Cumbia Ninja de Fox, y de la serie que trata sobre la vida de la cantante Celia Cruz.

Trabajé todo el 2015 con él y cobraba por mis shows. Me pagaba una mensualidad a mí y a los chicos de la banda (Palomino sólo recibía un 20% de las ganancias). No me promocionaban en los medios, y en diciembre me hicieron grabar un regatón y eso fue lo peor (aquí se refiere al tema “Ya no pasa nada”). Me han arruinado la carrera, porque mi estilo es otro: Folk Rock” (Alcántara).

Aparte de la estafa económica, Palomino cuenta que esta experiencia la volvió dura y desconfiada, ya que era constantemente abusada psicológicamente por el manager; este abuso la afectó físicamente y emocionalmente. Kamusaki la quería convertir en una artista global urbana y cambiar su estilo de “folk rock” con el que se había hecho conocida y apreciada; el maltrato psicológico se acrecentó con las constantes insinuaciones de mejorar su apariencia física (operarse la cara, la nariz, hacerse liposucción).

En este caótico ambiente, se produce el tema “Ya no pasa nada” en Soma Audio Estudio de Grabación & Mastering en Miraflores, Lima y bajo el sello de Sony Music Entertainment Perú S.A (VideosComercio). De esta canción no hay un videoclip per se sino la grabación de una sesión de música en vivo por el periódico “El Comercio”. La canción comienza con el sonido de un tono de llamada de celular, Palomino, con una expresión de molestia y sorpresa, actúa como si estuviera haciendo una llamada sin recibir contestación. Después se escucha el sonido de un ukulele. La tonalidad de la canción es muy pegajosa y la letra es sencilla y repetitiva; la temática se centra en vivir la vida y bailar, pero cabe destacar que hay poca ilación entre los versos que en momentos suenan discordantes. A falta de una trama sólida, da la impresión que el objetivo yace en mencionar unas cuantas palabras en inglés y construir la lírica en base a estas. La letra de la canción es la siguiente:

Cuando llegaste comienzo a pedir  
Te miraba con amor; bueno, eso creí  
No, no, no, no, no me digas que si  
I am going Downtown no me mires así

Tampoco de mi Facebook ni de mi Instagram  
No me interesa ya no me des like  
En ninguna de mis fotos te vas a encontrar.  
Tú me dejaste y por eso yo fui  
Corriendo pa mi cel editar mi perfil

(Que yo...)  
Ya no te pido te acerques a mi  
No importante lo de antes ahora aprendí  
No sé lo que pasaste ya no creo en ti

Bailaré desde la noche hasta el día  
Cantaré que pa reir es la vida  
Es mejor así yo lo siento por ti  
Si es fue si no está nunca mire pa tras  
Que tanto ya no pasa ná  
(¿Qué es lo que pasa?)

Y ya no eres parte de mi Spotify

No, no, no, no, no ya no sueñas ahí  
Yo ya no te sigo, tú sígueme a mí.

Esto es pa ti...  
Bailaré  
Que se vaya, que se vaya  
RUBY Música  
Súbele el volumen  
Master Chris  
Mudo Venegas  
Que tanto ya no pasa nada (VideosComercio)

La canción habla sobre una relación amorosa/sentimental que se ha acabado; con un tono de desaire, la letra menciona que a “la persona querida” se la ha sacado de todas las redes sociales (Facebook, Instagram, “des like”, Spotify) y ahora lo que queda es disfrutar de la vida y bailar. La canción se escucha muy influenciada por el Pop Americano.<sup>183</sup> La intención de la letra y la decisión de cambiar a un género popular como el Pop Latino refleja las demandas del mercado global y las ventanas de acceso que se presentan para Palomino como cantante recién formada. “Ya no pasa nada” tomó de sorpresa a los fans, ya que su estilo había cambiado completamente, ahora la canción incluía palabras en inglés que se incrustan sin armonía en la letra escrita principalmente en español, como, por ejemplo: “I am going Downtown no me mires así”. Esta característica también se observa en su atuendo, ya que Palomino viste unos jeans desgastados y playeras simples con palabras escritas en inglés, entre ellas “LA”, “Sassy since birth”, “You are what” y “New York 52”.

“Ya no pasa nada” está dirigido específicamente a una generación joven que ha vivido y ha sido educada en las infinitas posibilidades del espacio virtual. Como se muestra en la canción,

---

<sup>183</sup> Por otro lado, podemos opinar que, en este mundo globalizado estas palabras se adjuntan a nuestro vocabulario diario de los peruanos y no deben ser entendidos como foráneos.

las redes sociales han evolucionado de ser solo un portal de acceso a información y consumo a convertirse también en nichos de cohesión social y sociabilidad. Estos espacios están mediatizando el comportamiento y las relaciones entre personas, debilitando así las relaciones interpersonales cara a cara. En “Chola soy” se palpa una experiencia compartida a través de las imágenes de procesiones, fiestas patronales, e interacción en los espacios públicos en general. Por su parte, “Ya no pasa nada” evoca una sociabilidad privatizada cambiante y fugaz, el individuo escoge con quienes exclusivamente contactarse y el entorno social y las conexiones personales pueden desintegrarse tras un click del ratón: “Y ya no eres parte de mi Spotify/Tampoco de mi Facebook/ ni de mi Instagram/ No me interesa ya no me des like/ En ninguna de mis fotos te vas a encontrar”.

La nueva sociabilidad que presenta Palomino es una que deja la interacción interpersonal de lado por una relación mediatizada por las redes sociales. Una de las características de este nuevo tipo de sociabilidad es la reducción de tiempo y espacio; las tecnologías han acortado distancias geográficas permitiéndonos acceder a información en tiempo real (Quiroz 250). Es así que se crea una forma dinámica y atractiva de comunicarse; uno puede saber al instante lo que está pasando con otra persona. Las diferentes aplicaciones nos permiten “seguir” constantemente a las personas para saber sus gustos y opiniones y, asimismo, tener la posibilidad de una interacción inmediata: “Yo ya no te sigo, tú sígueme a mí”. Además, el fugaz acceso a la interacción en las redes virtuales condiciona la manera como las personas muestran su “verdadero” ser y subjetividades. Por ejemplo, en la canción cuando Ruby dice: “Corriendo pa’ mi cel editar mi perfil”, exhibe la fluidez del manejo con la que se (des)construye la presentación de la persona para con los demás. El ‘perfil’ al que se refiere Palomino, ya sea en Facebook, Twitter o en otras aplicaciones, es una página que contiene información personal y sirve como

carta de presentación, en esta se incluyen datos personales (residencia, edad, trabajo, estudio), red de amigos, fotos, etc. La formación y la espectacularidad de esta página es la que va a dictaminar quien se relaciona contigo. Es por eso que se presenta una versión idealizada de las personas elaborada en base a una elección detallada de fotografías y descripciones que sirven como un gancho en una fugaz primera impresión. En su estudio sobre la era digital y la sociabilidad de los jóvenes, la académica Amparo Huertas Bailen afirman que en este contexto de aplicaciones virtuales, se debe de reconocer una dimensión reflexiva de la identidad; cuando se tiene unas expectativas normativas y se intenta construir la identidad en base a estas (164).

Aunque se muestra que no hay límites ni restricciones de espacio y tiempo para impartir una comunicación e interacción, el acceso a las tecnologías y las redes sociales están condicionadas por el aspecto económico o cultural. La temática de esta canción definitivamente está excluyendo a una gran parte de los seguidores de Palomino, una generación mayor que reconocía los temas tradicionales folclóricos pero que estaba también dispuesta a escuchar una adaptación roquera contemporánea. Siempre existía un lazo, ya sea la letra o tonalidad tradicional, el uso del quechua o los atuendos tradicionales. La sociabilidad que se mostró en “Chola soy”, con imágenes de colores, miradas, lenguajes corporales evocan una experiencia compartida, surge una empatía que se solidifica con la relación cara a cara creando así vínculos afectivos y emocionales. Por su parte las redes sociales, presentan una comunicación mediada en la ausencia (Huertas 14). Por ejemplo, en el comienzo de la canción, cuando el llamado de Palomino pasa desapercibido por el receptor, nos recuerda que en la red virtual la emisión y recepción de mensajes se encuentra en posición no-presencial, el receptor principalmente está ausente, y es el emisor que debe actuar haciéndose cada vez más atractivo para apelar una respuesta.

Siguiendo con esta línea de análisis, “Ya no pasa nada” se percibe dislocada y desterritorializada del contexto peruano, en especial por el uso de palabras en inglés y variaciones lingüísticas y regionales no propias del país. Es inevitable observar que esta producción apunta a ser una “música del mundo”. La letra de la canción que dice “I am going Downtown”, hace referencia a una geografía urbana totalmente diferente a Lima; la palabra “downtown” (abajo) se aplicó en los años treinta para designar la zona original de la Isla de Manhattan en Nueva York, cualquier expansión al norte de esta se la llamaba “uptown”. A través de los años ha llegado a significar el centro de la ciudad y/o el nodo comercial o de negocios. Desde una perspectiva contemporánea, “downtown” también significa el centro de congregación, de fiestas, bares, de sociabilidad y acontecimientos. Si se entiende “downtown” desde una perspectiva geografía en Lima, este lugar sería el centro y la plaza histórica de Lima. Sin embargo, no se refiere a este lugar de esa manera, y cabe resaltar que en esta área la ordenanza municipal no permite que ningún establecimiento se quede abierto después de las 11pm. En el sentido de la canción y en el contexto de Lima, “downtown” sería, dependiendo de los estratos sociales y ubicación, los distritos como Miraflores, Barranco, San Isidro, La Victoria, El Callao, Villa el Salvador, etc.

Es importante mencionar que Palomino también cambia de código lingüístico del español al inglés y viceversa: “I am going to downtown no me mires así”, “No me interesa ya no me des like”, lo cual ejemplifica la dominación cultural y lingüística de la lengua inglesa y la cultura pop americana. A través del idioma como lo podemos ver en el uso de “downtown” se transfieren e imponen modelos culturales, sociales y hasta geográficos sobre otras sociedades. Esta actitud también promueve estructuras de dependencia y desigualdad asumiendo la inferioridad de la lengua del país receptor. Por otro lado, el español que usa Palomino está mediatizado por una

variación lingüística y regional ajena a la peruana; por ejemplo, palabras como “para” y “nada” se cortan a “pa” y “na” reflejando una influencia dialéctica caribeña.

### **Ascenso nodal en la carrera de Palomino**

En esta sección me gustaría mapear el ascenso social-geográfico de Palomino en las dinámicas de la organización del espacio en la ciudad de Lima. Según el académico Daniel Ramírez, la desregularización de la economía, la flexibilidad del mercado y la emergencia de nuevos actores políticos y económicos han creado nodos (hubs) que funcionan a escala mundial y dictaminan los escenarios de producción y consumo que jerarquizan lugares de acuerdo a su centralidad y accesos a poder y recursos (195). Esta estructura nodal “integra o excluye a determinadas ciudades del circuito de flujos globales, de acuerdo a las potencialidades que ofrece [cada una de ellas] para el sistema capitalista” (196). En el caso de Palomino, mapearemos la relación de su ascenso a la fama con su acercamiento a estos nodos de poder y recursos.

A diferencia de la gran mayoría de provincianos que emigran a Lima y se sitúan en zonas populares a su llegada, Palomino a su arribo de Huancayo, reside con su hermano en Pueblo Libre y luego se muda sola a Salamanca momentáneamente. Por su parte, Pueblo Libre es un distrito residencial de clase media que se instauró en la época de la colonia; en la actualidad colinda con Breña, Lima, Jesús María, Magdalena del Mar y San Miguel. Fue durante el concurso de “La voz Perú” que Palomino vivió en Salamanca, esta urbanización es parte del distrito de Ate Vitarte en el Cono Este y colinda con los distritos de San Luis y San Borja. Los residentes de Salamanca han hecho noticia en varias ocasiones ya que han intentado un ‘ascenso distrital’ al exigir anexarse a San Luis o San Borja y dejar de pertenecer a Ate, argumentando que Ate tiene mucha inseguridad, basura y vendedores ambulantes (Salinas).

En el habla cotidiana, la definición de ‘conos’ se ha usado para referirse a lo que está fuera de la Lima antigua, también ha sido indicador de distritos pobres, barriadas y pueblos jóvenes. Según Ramírez, los conos son “grandes extensiones de urbanizaciones populares, la mayoría construidas como *barriadas* en los llamados Cono Norte, Cono Este, y Cono Sur, con serias carencias cuantitativas y cualitativas de infraestructura y servicios urbanos” (199). Sin embargo, en los últimos años, la referencia a los conos ha cambiado ya que las modalidades globalizadas de consumo han hecho evidente “la participación de los sectores populares de la ciudad en los flujos —y supuestamente los beneficios— de la economía global” (201). Esta característica la podemos ver en el clip de “Chola soy” con las imágenes de las faldas del cerro San Cristóbal, donde se muestran estas áreas como referentes de urbanidad popular y creciente actividad económica.

Tras alcanzar el triunfo en la “La voz Perú”, Palomino accede a un mejor nodo al mudarse a San Isidro. San Isidro es un distrito donde se “concentran las actividades financieras y de servicios avanzados (tipo consultoría)” y donde “existen todas las facilidades de conexión a las redes globales (incluyendo vías rápidas hacia el aeropuerto y hacia las nuevas zonas residenciales de clase alta” (200). Es de esta manera que ya no se distingue entre centro-periferia en el espacio de la urbe limeña, sino se crea una nueva categoría: los conectados y los desconectados, “lo que equivale a participar o no de los flujos que circulan por esas redes” (201). La producción de “Ya no pasa nada” está también dentro del espacio de los conectados de la “Lima Moderna”, ya que se filma en Soma Audio Estudio en Miraflores, otro centro financiero y de servicios. Palomino con su ascenso social y económico se ha acercado a esta red nodal, donde “los recursos y servicios están claramente concentrados en los distritos centrales de la ciudad,



mientras [que] los conos carecen de ellos” (202). Cabe mencionar que después del desafortunado incidente con su manager, Palomino nuevamente está viviendo con su hermano en Pueblo Libre.

### **Estética y cosmética en “Ya no pasa nada”**

Para concluir me interesa hacer un análisis de la estética y cosmética de Palomino en “Ya no pasa nada”, donde su apariencia sufre una total transformación. Su imagen adoptó un modelo occidental globalizado. En la carátula del disco, Palomino ha bajado significativamente de peso, su cabello está rubio casi blanco, su maquillaje le da un tono de piel blanca que acompañada de lentes de contacto de color claro borran cualquier rasgo que antes compartía con la imagen de peruana y chola. Las imágenes en su sencillo han sido digitalmente manipuladas de tal manera que la cantante es irreconocible. Las siguientes fotografías muestran los cambios estéticos de Palomino desde el 2014 al 2016:



Img. 20: Imágenes de Ruby Palomino 2014-2016. (R. Palomino *Ruby Palomino – Photos*).

Los medios de comunicación tienden a representar imágenes de mujeres “anglozadas”, usualmente rubias o de cabello color claro y liso con ojos de colores claros y de figura delgada. Según la académica Neelam A. Vashi, “Las agencias de publicidad y los editores de moda y

belleza actúan como “porteros” culturales que, en virtud de su influencia sobre la promoción de productos, diseño de ropa y reparto televisivo, configuran los ideales de belleza que serán adoptados por la sociedad de público receptor” (76). Al parecer, Palomino —Huancaína naturalmente de cabello marrón oscuro y ondulado (diferente a la primera fotografía) y de contextura física voluptuosa— se ha acomodado a los estándares hegemónicos que controlan la imagen de belleza en los medios de comunicación.

Entendiendo a la belleza como una construcción compleja, la feminista australiana Elizabeth Grosz analiza el cuerpo como un artefacto sociocultural, donde la ciudad es uno de los factores cruciales en el desarrollo social de la corporalidad. Grosz comenta: “La ciudad proporciona el orden y la organización que vincula a cuerpos no relacionados; es la condición y el medio en que la corporalidad es social, sexual y discursivamente producida” (243). Grosz define al cuerpo como “una organización concreta, material y animada conformada por la carne, los órganos, los nervios y la estructura esquelética, a las que se las une, se les da cohesión y forma en la superficie del cuerpo bajo normas psíquicas y sociales instauradas” (243). Por otro lado, a Grosz define a la metrópolis como: “los flujos económicos y las redes de poder, las formas de gestión y organización política, las relaciones sociales interpersonales, familiares y extra familiares y la organización estética/ económica del espacio [...]” (244). Entre estos dos elementos—la ciudad y el cuerpo—existe una relación intrínseca e interactiva donde la ciudad “es una reflexión, proyección o producto de cuerpos. [Y] [...] los cuerpos son la causa y la motivación de su diseño y construcción” (245).

Analizando la relación que Grosz establece, me pregunto: ¿Qué es lo que nos dice el cambio estético en el cuerpo de Ruby sobre la metrópolis limeña? El cambio radical en la imagen de Palomino nos advierte de la capacidad de la ciudad de crear “espacios alienantes que

no le permiten al cuerpo un contexto ‘natural’, ‘sano’ o ‘propicio’” (245). A pesar que los seres humanos son soberanos y dueños de su propia imagen, en el caso de Palomino, vemos que el ingreso a un mercado internacional (no sólo peruano), exige un cambio rotundo en su imagen. De esta manera, se equipara el avance en la carrera profesional con el blanqueamiento de la imagen y la actitud. Los programas televisivos desagradables que presentan imágenes satíricas de los indígenas y los cholos, así como, la transformación de Palomino a una cantante “blanqueada”, nos muestran que existe y se mantiene un discurso político y social limeño racista que transforma, produce y re-escribe el cuerpo de sus ciudadanos.

El cambio estético y cosmético de Palomino nos muestra que para crear una cantante más “atractiva” que pueda negociar su entrada a un mercado global, debe dejar sus facciones ‘inferiores’ de lado y calzar con el estándar de belleza ‘exitoso’. Los rasgos cholos se ven como indeseables y marginales. A pesar de que al principio de su carrera Palomino siempre mencionaba su herencia indígena, reafirmando y formando una conexión con la cultura indígena y chola, estos cambios extremos en su imagen cuestionan la veracidad y apego a esta identidad. Al parecer el uso de su choledad como estrategia publicitaria sólo se puede circunscribir dentro del entorno peruano.

Según la académica Amy Adele Hasinoff “la trabajadora neoliberal ideal necesita ser flexible y debe de ‘reinventarse’ continuamente probando así que es suficientemente adaptable y puede re-imaginar su identidad racial para calzar con el mercado” (329). La maleabilidad identitaria y racial de Palomino le permite negociar identidades multiculturales; su tono de piel y sus características “sutiles” de chola peruana, pueden ser intensificadas o disminuidas de acuerdo a las demandas del mercado. Con esto quiero decir que, si Palomino tuviera rasgos indígenas o cholos más notables (piel oscura), su transferencia entre una y otra identidad sería mucho más

difícil o casi imposible. Es por esto que, aunque el personaje de Palomino promueve, una identidad de “mezcla chola peruana”, algunos críticos podrían estipular que su identidad es completamente excluyente de las partes que la conforman. La retórica de Palomino ensalza una visibilidad multicultural, pero en realidad, sólo invisibiliza estructuras de desigualdad social y racial.

Por otro lado, yo arguyo que la doble herencia campesina y citadina que es tan única de los migrantes, le permite a Palomino acomodarse y sobrevivir bajo circunstancias externas difíciles. Y a pesar de todos estos cambios e imposiciones mediáticas, Palomino tiene la capacidad de aceptar, absorber, mutar y crear. Personalmente, al haberla conocido y seguido su carrera artística, puedo atestar que es una artista con un talento único y una capacidad artística y creativa moldeable y mutable que al mismo tiempo la hace tan única y tan real mestiza y peruana.

## Conclusión

En el curso de mi tesis, me he centrado principalmente en entender como se está representando al “cholo” o “chola” en la literatura, la música y en las estructuras mediáticas. El autor de origen quechua José María Arguedas durante los años 50, nos presenta un paradigma del “indígena andino” que, tras los casos estudiados en los capítulos finales, ha sido desplazado por choledades que se promueven y performativizan dentro de una cultura del consumo y economías mediáticas de tipo neoliberal y multicultural. En este contexto, me parece primordial preguntarnos, especialmente en el marco de un Perú permeado por políticas multiculturalistas de contorno neoliberal: ¿qué sociedad peruana se está creando en relación a las manipulaciones representacionales del cholo o chola y la cuestión indígena en general? ¿Cuál es el objetivo de imaginar a un “Otro” cholx, individualista y emprendedor?

El bagaje colonial en el Perú ha acarreado fuertes prejuicios sociales contra el indígena, quien a través de la historia ha ocupado el espacio del “Otro” atrasado. El indígena hasta la contemporaneidad se ha visto como un impedimento al progreso y al desarrollo de un supuestamente formidable proyecto nacional. La presencia del indígena ha servido para crear un binario. Una distinción entre una identidad cultural rural y una urbana, contrastando un Perú andino y un Perú costeño, una población serrana de raigambre indígena, “campesina” y provinciana y una población limeña de aspavientos criollos, “modernos” y centralistas en el Perú.

A través de los casos estudiados en mi investigación, vemos también que dentro del contexto capitalista urbano crecientemente globalizado, se crea un “Otro”—un cholo—el indígena que se lo moderniza para poder ser parte del imaginario limeño urbano. En la era multicultural contemporánea es importante resaltar que la construcción del “cholo” se entrecruza

con el asunto de género. Por ejemplo, durante la era indigenista y populista de los años 70, las representaciones de los “cholos” eran estrictamente masculinas. En el caso del tema musical “Cholo soy” de Luis Abanto Morales, el cantante aparece en terno y corbata, propio del hombre criollo de salón. En esta era neoliberal, la política de diversidad posiciona al género como aspecto central y por lo mismo aparece la “chola” con mayor protagonismo. Esto refleja lo que la socióloga Anita Harris comenta sobre la flexibilidad de las mujeres jóvenes como símbolos de cambios sociales ya que son capaces de maximizar sus oportunidades en el mercado a través de cambios en su imagen y en su sexualidad. La transformación cosmética de Ruby Palomino llega hasta un punto que presenta un *look* andrógino. Lo cual indica que las políticas de género son constructos basados en la repetición de performances (Butler 1990). Y lo que argumento en esta investigación es que también están ligados a la apertura de mercados, donde el consumo de productos cosméticos y una influencia de la estética global sirven como modelo de expresiones de género en los mercados locales. Por otro lado, dentro de la estructura neoliberal, las mujeres entran en el mercado y son motivadas a cambiar y asumir nuevos roles y disfrutar de los privilegios previamente limitados a los hombres. De esta manera el binario entre lo masculino y lo femenino empieza a perder cierto poder y se reemplaza por distinciones de acuerdo a la habilidad y al acceso al consumo.

Como podemos observar los cholos y las cholas se convierten en engranajes distintivos de “otredad” que acarrear no solamente ensamblajes y “montajes” sociales y culturales, sino también raciales. En este imaginario, se le permite el ingreso al cholo o chola dentro del espacio urbano. Sin embargo, esta entrada es limitada a una inscripción de cuerpo y de subjetividades. Estos estándares se implantan en el cotidiano de la sociedad peruana, creando así una ideología aspiracional que establece al cholo-“exitoso”-limeño, como un modelo de triunfo, fuerza y

tenacidad que no solo sirve como anhelo dentro del espacio urbano limeño, sino también como modelo a seguir para los cholxs e indígenas en las provincias. La imagen del cholo limeño es bien compleja ya que se lo utiliza como peón en el reconocimiento marquetero de una diversidad cultural y bastión del discurso neoliberal de “emprendedor”, pero al mismo tiempo se le somete a un control de conducta, comportamiento, aptitudes y preferencias.

Las transformaciones musicales y estéticas de Liberato Kani y de Ruby Palomino muestran cómo la realidad social se inscribe en el cuerpo y en el arte de estos artistas. Según la teoría de Michel Foucault los mecanismos de poder son los que transmiten y perpetúan apariencias y normas corporales, las cuales ejercen una fuerza normalizadora, creando condiciones de vigilancia para imponer docilidad en los sujetos (175). En los casos de estudio observados, el cuerpo humano se entrecruza con el mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula, lo rompe y lo recompone para así intensificar su rendimiento y utilidad. La “anatomopolítica” según Foucault se centra en controlar la conducta y el comportamiento de los sujetos para así mantener a flote las estructuras y los mecanismos de producción (168). A través de las estructuras mediáticas se está educando al “cholo” para que opere en la sociedad limeña urbana como una fuerza incandescente e individualista que no se aplaca ante nada, un emprendedor “ideal”—dócil y útil—dentro las estructuras económicas y políticas. Como lo explica Foucault, no se necesita un poder que oprima y castigue visiblemente a los sujetos para que estos acaten las normas. Es a través de los medios de comunicación que se ejerce un orden social y se disciplinan los cuerpos y las subjetividades. Foucault argumenta que la estructura del capitalismo no se podría haber dado si no existiera “la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos” (170).

La participación de los indígenas en los intereses nacionales peruanos se ha visto limitada a una condición de servidumbre y de injusticias desde la época colonial hasta la contemporaneidad. Sin argumentar que estos tipos de explotación violenta hayan desaparecido, los casos de estudio antes mencionados muestran que se está optando por formas más sutiles de ejercer poder. Naturalizando el poder de tal manera que se puede llegar a la conversión del espíritu: “el cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Foucault 32). Estas nuevas estructuras de poder se introducen en lo más íntimo del sujeto inculcándole una manera de actuar y pensar: “el cholo todo lo puede”. Esta frase se ha instaurado en el cotidiano de la sociedad limeña como realidad y verdad, propagando así la influencia y difusión de este juego del régimen neoliberal en boga.

Dentro de una sociedad de consumo, el individuo se vuelve también un producto que se acomoda a las exigencias de los clientes y al sistema productivo, condicionando así su autoestima y éxito social. Como lo explica García Canclini, el consumo se ha vuelto uno de los mecanismos principales para la integración social y la construcción de las identidades; los sujetos ya no respondemos a necesidades primarias de sobrevivencia sino a estimulaciones creadas por la publicidad, la moda, las empresas, entre otros agentes. Bajo el encanto del sistema productivo, el sujeto busca el consumo —ya sea a través de una cuenta de banco, cambios estéticos— como vehículo a la “perfección” de su propio ser y mejoramiento y ascendencia económica. El “cholo emprendedor” es una necesidad creada por las estructuras mediáticas, un “producto”, trabajador, moderno, flexible, integrador y patriota que se enorgullece de su diversidad cultural y que la usa estratégicamente para abrirse camino. Dentro de esta construcción controlada de los cuerpos en modo productivo y utilitario, los discursos que no reflejan estos objetivos o que sí en caso los reflejan, amenazan el statu quo, quedan excluidos.



Por ejemplo, a pesar de que se fomenta una inclusión racial y diversidad cultural serrana, andina y popular, las causas indígenas por la defensa de territorio y recursos o las luchas por justicia laboral quedan excluidas y hasta “criminalizadas” dentro de este discurso multicultural supuestamente “inclusivo”.

Como vemos, no todos son capaces de ingresar y gozar de la visibilidad y el éxito social que estas ventanas de poder les ofrecen a ciertos sujetos. Los cambios corporales y de subjetividades sólo le permiten al cholo llegar hasta cierto punto ya que, como en el caso de Ruby, existe un impedimento racial y cultural. Este no le permite hacer ese salto de ser una “chola emprendedora” de clase popular a volverse parte de la urbe blanca-criolla y lograr una verdadera integración cultural y nacional. Lo que nos indica que más allá de este discurso de inclusión hay un tope, un rebote que mantiene al cholo dentro de su espacio limitado en la sociedad peruana; manteniendo así la esfera urbana blanca-criolla intocable e inaccesible—como se ha mantenido desde los tiempos de la colonia. Los cholos y las cholas emergen entonces bajo una forma de dominación y de poder dentro del capitalismo de consumo en la estructura neoliberal que a pesar de que ya no sufre a simple vista los maltratos coloniales y republicanos de exclusión, despojo, tutelaje y paternalismo, se instituyen en ellos categorías y características morales, éticas, estéticas y cosméticas que van más allá de una discriminación. No solo se ejerce un poder en el cuerpo del cholo sino también en su espíritu, que se concibe desde una perspectiva de inversión y un signo social de su propietario—en este caso, las estructuras mediáticas, las cuales reflejan los intereses de las élites peruanas que forman parte también de una estructura de poder global más amplia.

En varias oportunidades les he llamado la atención a mis familiares por repetir frases como “el cholo todo lo puede”, esto prueba que las estrategias de disciplinamiento y

normalización cultural instauradas por las estructuras mediáticas, funcionan. La importancia de mi estudio ha sido desmenuzar y decodificar este discurso inclusivo que se está interiorizando en el cotidiano de la sociedad limeña. Esta “verdad” que surge bajo manipulaciones de poder se ha institucionalizado de tal manera que ha invadido nuestra subjetividad y por ende se reproduce continuamente sin reflexión o cuestionamiento alguno. Para mi siguiente proyecto me interesa analizar cómo las estructuras mediáticas y el gobierno peruano posicionan al Perú y a sus ciudadanos como “productos” en la era de la globalización y multiculturalismo neoliberal. Iniciativas como Marca Perú, Casa Perú y Superfood Perú, muestran un interés de hacerse visible y posicionar no solo los productos peruanos en el mercado global, sino también existe un deseo de vender toda una experiencia y cultura. Ya habiendo analizado cómo funcionan las políticas de representación dentro del contexto nacional, me interesa investigar cómo se manipulan a los sujetxs cholxs para poder ser “exportadxs”.

## Conclusion

To conclude, this project exposes how the cholos and cholas become distinctive gears of “otherness” that bring not only social and cultural assemblages and “montages”, but also racial ones. It is in these contexts, that the cholxs are allowed within urban spaces. However, this also indicates that their entry is limited to an inscription of bodies and subjectivities. These standards are implemented in Peruvian media, thus creating an aspirational ideology that establishes cholxs, “successful” and from Lima, as a model of triumph, strength, and tenacity within the urban space in Lima, and also as a role models for other “cholxs” and indigenous people in the provinces. The image of the urban cholxs from Lima is complex. While it is used as a pawn in the marketing recognition of a cultural diversity and bastion of the neoliberal discourse of “entrepreneur”, it is also subjected to controlled behaviors, aptitudes, and preferences.

According to Michel Foucault's theory, mechanisms of power are those that transmit and perpetuate corporal appearances and norms, which exert a normalizing force, creating surveillance conditions to impose docility on subjects (86). In the observed case studies, the human body intertwines with the mechanisms of power that explore it, dismantle it, break it and recompose it in order to intensify its performance and usefulness. Through media structures, “cholxs” are educated and controlled so that they operate in Lima’s urban society as an incandescent and individualistic force that is not appeased by anything. This, in turn, shapes them into the “ideal” entrepreneur--docile and useful. Not only is power exercised upon the body of the cholx but also on their spirit, which is conceived from an investing perspective and as a social sign of ownership. These media structures reflect the interests of the Peruvian elites, which are also part of larger global power structures.

Within this consumer society, the individual becomes a product that accommodates the demands of customers and the production system, therefore conditioning their self-esteem and social success to those predisposed by the structures of consumption. However, not all are able to enter and enjoy the visibility and social success that these windows of power offer. Such is the case of indigenous people who struggle for territory and resources. Changes in body appearances and subjectivities reflect these limits as these models of power only allow cholxs to reach a certain point. This is the case of Ruby Palomino who has faced racial and cultural impediments. Ruby is prevented from making the leap from an “entrepreneurial chola” of the popular classes to part of the white-Creole city and achieving true cultural and national integration. This indicates that this discourse of inclusion caps or sets a boundary that keeps the cholxs within a limited space in Peruvian society. Simultaneously, this keeps the white-Creole urban sphere untouched and inaccessible as it has been since colonial times.

“Cholxs can do everything”, is a phrase that has been established in popular culture in Lima as reality and sold as truth. This saying propagates the influence of the neoliberal regime in vogue. The importance of my study has been to break down and decode the inclusive discourse that is becoming internalized in the daily life of Lima society. We must be aware of this “truth” that arises under the manipulation of power and that is institutionalized in such a way that it has invaded our subjectivity and therefore is continuously reproduced without reflection or questioning.

## Bibliografía

636 CHOLITA\* Laureano Martínez Smart - Juan Sixto Prieto.

[http://cantemosperu.blogspot.com/2014/08/cholita-laureano-martinez-smart\\_31.html](http://cantemosperu.blogspot.com/2014/08/cholita-laureano-martinez-smart_31.html).  
Accessed 29 Apr. 2018.

Abanto Morales, Luis. *Letra Cholo Soy Y No Me Compadezcas de Luis Abanto Morales*.

[http://www.albumcancionyletra.com/cholo-soy-y-no-me-compadezcas\\_de\\_luis-abanto-morales\\_\\_\\_206507.aspx](http://www.albumcancionyletra.com/cholo-soy-y-no-me-compadezcas_de_luis-abanto-morales___206507.aspx). Accessed 8 Apr. 2018.

“Nuestro planteamiento es seguir llegando a nuestros clientes siendo contundentes al comunicarnos.” *Infomarketing*, 6 June 2016,  
<http://www.infomarketing.pe/marketing/entrevistas/nuestro-reto-es-fortalecer-nuestro-posicionamiento-a-nivel-nacional-como-el-banco-del-emprendedor-peruano/>.

Alcántara, Herson. “La Voz Perú: Rubí Palomino denuncia a exmanager por estafa.” *Diario Correo*, 2 Aug. 2016, <https://diariocorreo.pe/espectaculos/la-voz-peru-rubi-palomino-denuncia-a-exmanager-por-estafa-688726/>.

Alianzafrancesalima. *Nos Habíamos Choleado Tanto* - YouTube. 19 Nov. 2014,  
<https://www.youtube.com/watch?v=bOcgZNhGkYY>.

Alonso, Almudena. “Construir La Marca País, Una Tarea de Todos.” *Elpublicista.Es*, 19 Nov. 2015, <http://www.elpublicista.es/articulos/construir-marca-pais-tarea-todos>.

Aldridge, Derrick P. “From Civil Rights to Hip Hop: Toward a Nexus of Ideas.” *The Journal of African American History*, vol. 90, no. 3, 2005, pp. 226–52.

Alvarado Borgoño, Miguel. “El Sueño De La Comunicación En José María Arguedas: Lecturas De Los Ríos Profundos.” *Literatura y Lingüística*, no. 11, 1998, pp. 139–63.

Alvarado, Rogelio. *Fragmento Del Documental “Jamás Leí a Onetti.”* 2014. YouTube,  
<https://www.youtube.com/watch?v=fb2yTqAkpQw&t=134s>.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 2006.

Andina. *El 57% de Mypes Esperan Más Ventas En Esta Campaña Escolar* / Noticias / Agencia Peruana de Noticias Andina. 25 Jan. 2016,  
<http://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=600595>.

Andrews, Evan. “What Were the Zoot Suit Riots?” *History.Com*, 8 Dec. 2015,  
<http://www.history.com/news/ask-history/what-were-the-zoot-suit-riots>.

- Angelitotv Sanchez. *Perú Tiene Talento 20-09-2014 Ricardo Flores (Rap En Quechua)*. *YouTube*, 4 Mayo 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=VJH8fT5Rpf8>. Accessed 31 Mar. 2018.
- Arellano, Rolando. *Al Medio Hay Sitio: El Crecimiento Social Según Los Estilos de Vida*. 1. ed, Editorial Planeta Perú, S.A, 2010.
- Arguedas, José María. *Los Ríos Profundos*. Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Arguedas, José María. *Canto Kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Editorial Horizonte, 1989.
- . *Formación de Una Cultura Nacional Indoamericana*. 1. ed, Lima: Siglo Veintiuno Editores, 1975.
- Arte Y Cultura Emergente: *Sobre El Significado de La Palabra Cholo*. <http://arteyculturaemergente.blogspot.com/2010/02/cholo-sobre-el-significado-de-la.html>. Accessed 8 Apr. 2018.
- “Axl Rose” y “José José” denuncian abusos en ‘Yo soy’ | *LaRepublica.pe*. 11 Dec. 2012, <http://larepublica.pe/tendencias/679112-axl-rose-y-jose-jose-denuncian-abusos-en-yo-soy>.
- Ayni Producciones. *Ricardo Flores: de cantar en los micros al Gran Teatro Nacional*. <https://redaccion.lamula.pe/2015/03/29/ricardo-flores-de-cantar-en-los-micros-al-gran-teatro-nacional/albertoniquen/>. Accessed 20 Apr. 2018.
- Bauman, Richard, and Barbara A. Babcock. *Verbal Art as Performance*. Waveland Press, 1984.
- Bay, Carmen Alemany. “Singularidades De José María Arguedas Como Escritor.” *América sin nombre*, no. 13-14, 2009, pp. 160-167.
- Bayers, Leslie. “Polyphony And Performance In The Poetry Of José María Arguedas.” *Chasqui*, vol. 40, no. 1, 2011, pp. 111–24.
- Berckholtz Salinas, Pablo. *Barrios Marginales: Aberración Social*. 1963.
- Bernal Heredia, Sandra. “Una puesta en escena: Sonoridades heterogéneas en *Los ríos profundos* de José María Arguedas.” *A Contracorriente*, vol. 4, no. 1, 2016, pp. 125-147.
- Binkley, Sam. *Happiness as Enterprise: An Essay on Neoliberal Life*. State University of New York Press, 2014.

- Bourdieu, Pierre. *reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*. Anagrama, 1999.
- Bourricaud, François. *Poder y sociedad en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos, 1989.
- Bratich, Jack Z. "Programming Reality: Control Societies, New Subjects and the Powers Of Transformation." *Makeover Television: Realities Remodelled*, edited by Dana A. Heller, I.B. Tauris, 2007, pp. 6–22.
- Bruce, Jorge. *Nos Habíamos Choleado Tanto: Psicoanálisis y Racismo*. 1. ed, Fondo Editorial Universidad de San Martín de Porres, 2007.
- Burkhart, Brian Yazzie. "What Coyote and Thales Can Teach Us: An Outline of American Indian Epistemology." *American Indian Thought: Philosophical Essays*, edited by Anne Waters, Blackwell Pub, 2004, pp. 15–26.
- Bustamante, Emilio. "Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1939)." *Contratexto: revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima*, no. 15, 2007, pp. 165–88.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Byrd, Jodi A. "Introduction." *The Transit of Empire: Indigenous Critiques of Colonialism*, University of Minnesota Press, 2011, pp. XV–XXXIX.
- Calderón, Luis Felipe. "Del 'cholo barato' al 'super cholo', por Luis Felipe Calderón Moncloa." *Universidad Continental*, 6 May 2014, <https://ucontinental.edu.pe/noticias/del-cholo-barato-al-super-cholo-por-luis-felipe-calderon-moncloa/>.
- . *La ideología del "cholo barato."* 2 Nov. 2011, <https://www.esan.edu.pe/conexion/actualidad/2011/11/02/la-ideologia-del-cholo-barato/>.
- Calderón Portugal, Lucia. "Chacalón: 10 datos importantes que marcaron la vida del ídolo del pueblo." *Peru21*, 27 Apr. 2017, <https://peru21.pe/espectaculos/chacalon-10-datos-importantes-marcaron-vida-idolo-pueblo-74264>.
- Cánepa, Gisela. "Martuccelli, Danilo. Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales. Lima: Cauces Editores, 2015, 326 pp." *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, vol. 34, no. 37, Dec. 2016, pp. 201–06.
- Cánepa, Gisela Elvira. "Gestión Municipal Como Marca: Identidad, Espacio Público y Participación." *Cuadernos*, vol. 16, 2012, pp. 41–85.
- Cánepa, Gisela K. "Nation Branding." *MedienJournal*, vol. 37, no. 3, 2013, pp. 7–18.

- “Cantera de Sonidos: Florencio Coronado.” *Cantera de Sonidos*, 9 Feb. 2008, <http://canteradesonidos.blogspot.com/2008/02/florencio-coronado.html>.
- Cárcamo-Huechante, Luis, *Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera. El Valor de la Cultura: Arte, Literatura y Mercado en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Carranza, Gonzalo. “Mibanco: ‘El microempresario peruano es incombustible.’” *El Comercio*, 13 Mar. 2016, <https://elcomercio.pe/economia/negocios/mibanco-microempresario-peruano-incombustible-169501>.
- Carte, Rebecca. “A Millennial Palimpsest: Musical Quechua Poetry In ‘Los Ríos Profundos’ (1958) And ‘Todas Las Sangres’ (1964) By José María Arguedas (1911-1969).” *Latin American Literary Review*, vol. 39, no. 78, 2011, pp. 5–35.
- Castro, Raúl. “Un análisis a fondo de lo que hay detrás de la Marca Perú.” *El Comercio*, 30 Aug. 2016, <https://elcomercio.pe/eldominical/entrevista/analisis-fondo-hay-detras-marca-peru-252948>.
- “‘Chacalón Jr.’ es involucrado en crimen del hijo del alcalde Carlos Burgos.” *Peru21*, 20 Feb. 2014, <https://peru21.pe/lima/chacalon-jr-involucrado-crimen-hijo-alcalde-carlos-burgos-145827>.
- Chang, Jeff. *Can’t Stop, Won’t Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. 1st ed, St. Martin’s Press, 2005.
- Chola Soy - Ruby Palomino (Video Lyric Oficial) - YouTube*. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=yLGGtfhEuZE>.
- #CholoSoy | Campaña de #publicidad de #MiBanco | MarketerosPE. 3 Feb. 2016, <https://marketerospe.com.pe/2016/02/03/cholo-soy-mi-banco/>.
- Civallero, Edgardo. *Tierra de Vientos: Reseñas 17*. 2014, <https://tierradevientos.blogspot.com/2014/01/alberto-rey-carlos-saquicela-maximo.html>.
- “Conoce a Ruby Palomino, Ganadora de La Segunda Temporada de ‘La Voz Perú.’” *Arroba Radio*, 29 Dec. 2014, <http://arrobaradio.pe/conoce-a-ruby-palomino-ganadora-de-la-segunda-temporada-de-la-voz-peru/>>.
- “Conozca Las Historias de Los Protagonistas Del Videoclip ‘Cholo Soy’ | América Televisión.” *América Televisión*, 31 Jan. 2016, <http://www.americatv.com.pe/domingo-al-dia/reportajes/conozca-historias-protagonistas-videoclip-cholo-soy-noticia-46629>.
- Cornejo Polar, Antonio. “Los ríos profundos. Un universo compacto y quebrado.” *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Editorial Losada, 1973, pp. 87–137.



- . "El Indigenismo y Las Literaturas Heterogéneas: Su Doble Estatuto Socio-Cultural." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 4, no. 7/8, 1978, pp. 7–21.
- . "Mestizaje e Hibridez: Los Riegos de Las Metáforas. Apuntes." *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, no. 200, 2002, pp. 867–70.
- Corn tassel, Jeff, and Richard C. Witmer. *Forced Federalism: Contemporary Challenges to Indigenous nationhood*. University of Oklahoma Press, 2008.
- Couldry, Nick. "Reality TV, or the Secret Theater of Neoliberalism." *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, vol. 30, no. 3, 2008, pp. 3–13.
- Coupland, Nikolas. *Style: Language Variation and Identity*. Cambridge University Press, 2007.
- Cummings, Laura L. "Cloth-Wrapped People, Trouble, and Power: Pachuco Culture in the Greater Southwest." *Journal of the Southwest*. vol. 45, no. 3, 2003, pp. 329-348.
- Creación Colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani. "Cartas de Chimbote." *Revista Conjunto-Casa de Las Américas-Revista Conjunto*, vol. 179, 2016, pp. 1–3.
- Dandi. "Leyendas Cortas para Niños: La Leyenda del Cerro San Cristóbal (Perú)." *Leyendas Cortas para Niños*, 8 Nov. 2011, <https://www.leyendascortasparaninos.com/2015/08/la-leyenda-del-cerro-san-cristobal-peru.html>.
- De Castro, Juan E. *Mestizo Nations: Culture, Race, and Conformity in Latin American Literature*. University of Arizona Press, 2002.
- De Heladero a Rey de Las Olas: Una Alucinante Historia de Verano*. 2014, <http://panamericana.pe/alsextodia/locales/146469-heladero-rey-olas-alucinante-historia-verano>.
- De Soto, Hernando. *El otro sendero: la revolución informal*. Editorial Diana, 1987.
- . "La ley de propiedad fuera de occidente: algunas ideas para combatir la pobreza." *THĒMIS-Revista de Derecho*, vol. 0, no. 48, July 2014, pp. 15–21.
- "Deudos de baleado en SJL prometen vengarse de 'Chacalón Jr.'" *El Comercio*, 15 Jan. 2015, <https://elcomercio.pe/lima/deudos-baleado-sjl-prometen-vengarse-chacalon-jr-324294>.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. MIT Press, 2006.
- Donambro. "Historiadora María Rostworowski – entrevista." *El país de todas las sangres*, 5 July 2008, <https://donambro.wordpress.com/2008/07/05/58/>.

- Efe. “Chola Power, la heroína de Perú.” *ELESPECTADOR.COM*, 8 Nov. 2008, <https://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/articulo89121-chola-power-heroína-de-peru>.
- “Efemérides Criollas.” *revista De Cajón*, 25 Aug. 2014, <https://revistadecajon.wordpress.com/2014/08/25/un-dia-como-hoy-31/>.
- Episodio 65. “La voz Perú”. Latina. Lima 19 de diciembre 2014.
- Episodio 60. “La voz Perú”. Latina. Lima. 12 de noviembre 2014.
- Escucha Aquí Lo Nuevo de Ruby Palomino | Noticias | Agencia Peruana de Noticias Andina*. 15 Feb. 2016, <http://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=598941>.
- EsdrasC. *Rubi Palomino - Tormenta de Amor 2008*. 2008. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=wmAxACX0LLg>.
- Especial: “Cuando Chacalón canta, los cerros bajan”*. 22 June 2012, <http://www.capital.com.pe/actualidad/especial-cuando-chacalon-canta-los-cerros-bajan-noticia-494895>.
- Espinoza, E. “Ernesto Pimentel se confiesa con Correo Semanal | Foto 1 de 3.” *Diario Correo*, 6 June 2013, <https://diariocorreo.pe/espectaculos/ernesto-pimentel-se-confiesa-con-correo-sema-95016/>.
- Espinoza, Maritza. *Ruby Palomino: “Yo soy una mezcla de lo que realmente es el Perú”* | *LaRepublica.pe*. 11 July 2016, <http://larepublica.pe/espectaculos/954411-ruby-palomino-yo-soy-una-mezcla-de-lo-que-realmente-es-el-peru>.
- . “¡Yo soy... Cholo Barato! Por Maritza Espinoza.” *zicoydelia*, 18 Dec. 2012, <https://zicoydelia.wordpress.com/2012/12/18/yo-soy-cholo-barato-por-maritza-espinoza/>
- Farje, Oscar. “*Puerto Cultura*” *Convertirá Huacas Olvidadas En Lugares “Vivos” y Seguros Para Población* | *Noticias | Agencia Peruana de Noticias Andina*. 16 May. 2017, <http://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=667093>. Accessed 20 Apr. 2018.
- FCB Mayo Perú. *Cholo Soy - Mibanco - YouTube*. 15 Feb. 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=JbVqnPU70Aw&t=1s>.
- Fields, Jill. *An Intimate Affair: Women, Lingerie, and Sexuality*. University of California Press, 2007.
- Flores, Sara. “El impacto de #cholosoy, la campaña publicitaria de la que más se habla en Perú.” *Agencia Orbita*, 3 Feb. 2016, <http://agenciaorbita.org/el-impacto-de-cholosoy-la-campana-publicitaria-de-la-que-mas-se-habla-en-peru/>.

- Foreman, Iain. "Spectral Soundscapes: Exploring Spaces of Remembrance Through Sound." *Interference*, vol. 4, 2013, pp. 1–11.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo Veintiuno Editores; Adelphi, Md.: Literal Book distributors, 1977.
- Fowks, Jacqueline. "La 'choledad' del inmigrante." *El País*, 21 Jan. 2016. *elpais.com*, [https://elpais.com/cultura/2016/01/20/television/1453326374\\_593605.html](https://elpais.com/cultura/2016/01/20/television/1453326374_593605.html).
- Fredy en tu vida. *Amor Herido PABLO MINAYA*. 2013. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=AD-U1Oa6tl4&t=25s>.
- Galeano, Eduardo. *Las Venas Abiertas de América Latina*. 2. ed. en España, rev. Y corr, Siglo XXI de España Editores, 2003.
- Gallegos, Juana. *Ruby Palomino, la voz rockera que estremece* / *LaRepublica.pe*. 29 Dec. 2014, <http://larepublica.pe/archivo/844311-ruby-palomino-la-voz-rockera-que-estremece>.
- Garabato Beats. *Liberatokani - Kay Pacha Underground (Prod. Garabato)*. [https://www.youtube.com/watch?v=A8\\_L6tsCPFM](https://www.youtube.com/watch?v=A8_L6tsCPFM). Accessed 31 Mar. 2018.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y Ciudadanos: Conflictos Multiculturales De la Globalización*. Grijalbo, 1995.
- . "Cultural Reconversion." *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, translated by Holly Staver, University of Minnesota Press, 1992, pp. 29–44.
- . *Culturas Híbridas: Estrategias Para Entrar y Salir de La Modernidad*. 4th ed., Paidós, 2008.
- García Liendo, Javier. "Las Chicherías Conducen Al Coliseo: José María Arguedas, Tecnología y Música Popular." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 38, no. 75, 2012, pp. 149–70.
- Gonzales Arnao, Walter. *CASA PERU SXSW - YouTube*. *YouTube*, 19 Mar. 2018. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=6rnO-faFo0M>. Accessed 20 Apr. 2018.
- González Carré, Enrique. "Los Senorios Chancas: Historia, Mitos y Leyendas." *Boletín IRA*, vol. 31, 2004, pp. 67–84.
- Grazian, David. "Neoliberalism and the Realities of Reality Television." *Contexts*, vol. 9, no. 2, 2010, pp. 68–71.
- Grosz, Elizabeth. "Bodies-Cities." *Sexuality & Space*, edited by Beatriz Colomina, 4th edition, Princeton Architectural Press, 1997, pp. 241–54.
- Guevara Díaz, "Jinre". "Cholo soy: es un plagio de "colla soy, poema argentino" *Diario 16*. 14

marzo 2016: 8-9. Impreso.

Gunn, Tim, and Ada Calhoun. *Tim Gunn's Fashion Bible: The Fascinating History of Everything in Your Closet*. Gallery Books, 2012.

Hale, Charles, and Rosamel Millaman. "Cultural Agency and Political Struggle in the Era of Indio Permitido." *Cultural Agency in the Americas*, edited by Doris Sommer, Duke University Press, 2005, pp. 281–304.

---. El protagonismo indígena, las políticas estatales y el nuevo racismo en la época del 'indio permitido'. Ponencia Conferencia "Construyendo la paz: Guatemala desde un enfoque comparado" 27-29 Oct. 2004.

Harris, Anita. *Future Girl: Young Women in the Twenty-First Century*. Routledge, 2004.

Hasinoff, Amy Adele. "Fashioning Race for the Free Market on America's Next Top Model." *Critical Studies in Media Communication*, vol. 25, no. 3, 2008, pp. 324–43.

Heller, Dana A. "Reading The Makeover." *Makeover Television: Realities Remodelled*, edited by Dana A. Heller, I.B. Tauris, 2007, pp. 1–5.

*Home / Premios Effie Perú*. 26 Jan. 2015, <http://www.effie-peru.com/>.

Hornberger, Nancy, and Serafin Coronel-Molina. "Quechua Language Shift, Maintenance, and Revitalization in the Andes: The Case for Language Planning." *International Journal of the Sociology of Language*, Apr. 2004, pp. 9–67.

Howe, LeAnne. "The Chaos of Angels." *Callaloo*, vol. 17, no. 1, 1994, pp. 108–14.

Huamán, Carlos. *Cajón Peruano: Historia, Origen, Técnica Para Tocarlo, Construcción*. | *La Revista de PeruanosEnUSA.Net*. <http://peruanosenusa.net/2008/10/04/ancestral-repique-que-sacude-nuestra-historia/>. Accessed 1 Apr. 2018.

---. *Pachachaka, Puente Sobre El Mundo: Narrativa, Memoria y Símbolo En La Obra de José María Arguedas*. 1a. ed, El Colegio de México, 2004.

Huber, Ludwig. *Consumo, Cultura e Identidad En El Mundo Globalizado: Estudios de Caso En Los Andes*. 1a ed, Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

Huertas Bailen, Amparo. *Audiencias juveniles y cultura digital*. Instituto de la Comunicación (InCom), Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.

ICTMN. "Ryan Red Corn Explains 'Smiling Indians.'" *Indian Country Media Network*, 8 Mar. 2011, <https://indiancountrymedianetwork.com/news/ryan-red-corn-explains-smiling-indians/>.

- Ihde, Don. "A Philosopher Listens." *Journal of Aesthetic Education*, vol. 5, no. 3, 1971, pp. 69–76.
- . *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Ed.: 2nd ed. State University of New, State University of New, 2007.
- Indumentaria de los Danzantes de Tijeras - Perú Culturales*. <https://www.todo-peru.com/cultura/exposicion-indumentaria-de-los-danzantes-de-tijeras/>. Accessed 20 Apr. 2018.
- Inga, Isabel. "Ruby Palomino: 'Chola soy.'" *Diario Correo*, 22 Dec. 2014, <https://diariocorreo.pe/ciudad/ruby-palomino-chola-soy-552503/>.
- Iskaywari, Fakir Kumya. "Todo Para La Cabeza: Una Historia Del Hip-Hop En El Perú (Parte 2) Primera Edición." *Todo Para La Cabeza*, 4 June 2015, <http://todoparalacabeza.blogspot.com/2015/06/una-historia-del-hip-hop-en-el-peru.html>.
- Jones, Kyle E. "'Searching And Searching We Have Come To Find': Histories And Circulations Of Hip Hop In Peru." *Alternativas*, vol. 2, 2014, pp. 1–32.
- Karikuy Tours Peru. *Peru, Nebraska (HD with English Subtitles)*. 2011. *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=r\\_xBZcVEH1I](https://www.youtube.com/watch?v=r_xBZcVEH1I).
- Keene, Adrienne. "Smiling Indians and Edward S. Curtis." *Native Appropriations*, 22 Feb. 2011, <http://nativeappropriations.com/2011/02/smiling-indians-and-edward-s-curtis.html>.
- Kitwana, Bakari. *The Hip-Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*. Basic Books, 2008.
- Kraidy, Marwan M. "The Global, the Local, and the Hybrid: A Native Ethnography of Glocalization." *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 16, no. 4, Dec. 1999, pp. 456–76.
- "La Chola Chabuca: ¿Cómo le fue en el rating con su nuevo programa?" *Perú.com*, 16 Mar. 2015, <https://peru.com/entretenimiento/tv/chola-chabuca-como-le-fue-rating-su-nuevo-programa-noticia-336621>.
- La Voz Perú. *Rubi Palomino Canta "Enamorado de Un Ángel" - Conciertos En Vivo - Segunda Temporada*. 2014. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=lJo2eyAue3o>.
- "'La Voz Perú': Ruby Palomino fue homenajeada en Huancayo." *El Comercio*, 30 Dec. 2014, <https://elcomercio.pe/tvmas/farandula/voz-peru-ruby-palomino-homenajeada-huancayo-319653>.
- "'La voz Perú': Ruby Palomino y sus mejores presentaciones." *El Comercio*, 23 Dec. 2014, <https://elcomercio.pe/tvmas/television/voz-peru-ruby-palomino-mejores-presentaciones-316999>.

- Lara, Jesús. *Surumi: Novela Quechua*. 2. ed, Editorial Los Amigos del Libro, 1950.
- Latina.pe. *Peruano Del Día: El Heladero Que Se Volvió Profesor de Surf*. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Eh4XW93rWxg>. Accessed 30 Apr. 2018.
- Latina.pe. *Pink de Yo Soy Cantó “Just like a Pill” y Tomó El Reto de Katia Palma*. YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_DIRHp3IWI](https://www.youtube.com/watch?v=x_DIRHp3IWI). Accessed 13 Apr. 2018.
- . *Ruby Palomino “Cholo Soy.”* 2014. YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_DIRHp3IWI](https://www.youtube.com/watch?v=x_DIRHp3IWI).
- . *Yo Soy: Chacalón Sacó El Barrio Con “Muchacho Provinciano.”* 2014. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=b488b2ug0rg>.
- . *Yo Soy: Pink Realizó Una Presentación Inolvidable Con “Try.”* YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=5IYL1U5YQ\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=5IYL1U5YQ_A). Accessed 13 Apr. 2018.
- . *Yo Soy: Pink Trajo El Pop-Rock Con “Raise Your Glass.”* 2014. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=zIFDIrUQw4Y>.
- . *Yo Soy: Pink Volvió Arrebatada Al Escenario y Cantó “So What.”* YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=rSN96dxncaU>. Accessed 13 Apr. 2018.
- “‘La voz Perú’: 10 datos sobre Ruby Palomino, la ganadora.” *El Comercio*, 22 Dec. 2014, <https://elcomercio.pe/tvmas/television/voz-peru-10-datos-ruby-palomino-ganadora-316618>.
- Leigh Raffo, Denise. “‘El Miedo a La Multitud. Dos Provincianos En El Estadio Nacional, 1950 1970).’” *El Miedo En El Perú: Siglos XVI Al XX*, edited by Claudia Rosas Lauro, 1. ed, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial: SIDEA, 2005, pp. 265–74.
- Leonardo, Katheryn. “Liberato Kani: el sonido del quechua en resistencia |.” *Liberato Kani: el sonido del quechua en resistencia / El Comercio*, 18 May 2017, <http://elcomercio.pe/especial/cusquena/sonidos/liberato-kani-sonido-quechua-resistencia-noticia-1991915>.
- “Ley Pulpín: Congreso derogó polémico régimen laboral juvenil.” *El Comercio*, 26 Jan. 2015, <https://elcomercio.pe/politica/congreso/ley-pulpin-congreso-derogo-polemico-regimen-laboral-juvenil-184211>.
- Leyva Arroyo, Carlos Alberto. *Música “Chicha”, Mito e Identidad Popular: El Cantante Peruano Chacalón*. 1. ed, Universidad Andina Simón Bolívar: Abya Yala : Corporación Editora Nacional, 2005.
- Liberato Kani. *Entrevista a Liberato Kani*. 20 June 2014.

- LiberatoKani. *Liberato Kani - "Hip Hop Rurachkani."* YouTube, 6 Jul. 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=W6AiTI4HMX4>. Accessed 31 Mar. 2018.
- . *Liberato Kani - "Kaykunapi."* YouTube, 6 Jul. 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=Fj1E0OV8B5c>. Accessed 31 Mar. 2018.
- . *Liberato Kani - "Mana Urmaspa."* <https://www.youtube.com/watch?v=UKvB680rrqE>. Accessed 31 Mar. 2018.
- . *Liberato Kani - "Wayra."* <https://www.youtube.com/watch?v=YLLVGkhhmihI>. Accessed 31 Mar. 2018.
- . *LiberatoKani - Photos*. 2 Dic. 2013. <https://www.facebook.com/LiberatoKaniPeru/photos/a.696080137069307.1073741838.579589435385045/954470687896916/?type=3&theater>. Accessed 20 Apr. 2018.
- Lienhard, Martín. "La Cosmología Poética En Los Waynos Quechuas Tradicionales." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 19, no. 37, 1993, pp. 87–103.
- Lloréns Amico, José Antonio Lloréns. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Instituto de Estudios Peruanos, 1983.
- Loquitakarin. *DOCUMENTAL "CARTELES CHICHA"* - YouTube. 2011, [https://www.youtube.com/watch?v=ZjgWT7LJO\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=ZjgWT7LJO_E).
- Manosalva Oviedo, Luis Antonio, editor. *Antología de La Canción Criolla: Recordando El Pasado, Viviendo El Presente y Transmitiendo Al Futuro*. 1. ed, Ediciones Parma, 1997.
- Mariátegui, José Carlos. *7 Ensayos de Interpretación de La Realidad Peruana*. Biblioteca "Amauta," 1928.
- Martín Sánchez, Juan. *La revolución peruana: ideología y práctica política de un gobierno militar, 1968-1975*. Universidad de Sevilla, 2002.
- Martínez, Gustavo. "Espacio, identidad y memoria en Los Ríos profundos de J. M. Arguedas." *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, vol. 8, no. 1, 2008, pp. 43–58.
- Martuccelli, Danilo. *Lima y Sus Arenas: Poderes Sociales y Jerarquías Culturales*. Primera edición, Cauces Editores, 2015.
- Mejía, Darío. *Letra de Canciones, El Provinciano*. 2007, <http://www.criollosperuanos.com/letradecanciones/elprovinciano.htm>.

- Melamed, Jodi. "The Spirit of Neoliberalism: From Racial Liberalism to Neoliberal Multiculturalism to Neoliberal Multiculturalism." *Social Text Winter*, vol. 24, no. 4, 2006, pp. 1–24.
- Méndez, Cecilia. *El Mundo Al Borde Del Historicidio - Opinión / Ojo Público / Las Historias Que Otros No Te Quieren Contar*. 19 Apr. 2015, <http://ojo-publico.com/47/el-mundo-al-borde-del-historicidio>.
- Mibanco. "Historia de la unión - Mibanco." *Mibanco portal*, <https://www.mibanco.com.pe/categoria/historia-de-la-union>. Accessed 9 Apr. 2018.
- Mibanco. "Mira nuestra campaña aquí - Mibanco." *Mibanco portal*, <https://www.mibanco.com.pe/noticia/conoce-al-nuevo-mibanco>. Accessed 29 Apr. 2018.
- Mibanco - Reescribimos #CholoSoy Porque Nos Sentimos Orgullosos... 15 Jan. 2016, <https://www.facebook.com/MibancoOficial/videos/664863590322657>.
- Mincetur. "Perú Presenta Al Mundo Su Nueva Marca 'Superfoods Peru' - MinceturMincetur." *Ministerio de Comercio Exterior y Turismo*, 8 Feb. 2017, <https://www.mincetur.gob.pe/peru-presenta-al-mundo-nueva-marca-superfoods-peru/>.
- Ministerio de Cultura del Perú. "Día Internacional de La Lengua Materna 2018." *Facebook*, 18 Feb. 2018, <https://www.facebook.com/events/400709537038239/>.
- Muñoz, José Esteban. "Introducción a la Teoría de la Desidentificación." *Estudios avanzados de performance*, edited by Marcela Fuentes Diana Taylor, 1st edition, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 551–603.
- Nahuatl | Define Nahuatl at Dictionary.Com. <http://www.dictionary.com/browse/nahuatl>. Accessed 29 Apr. 2018.
- Ngugi wa Thiong'O, "The Language of African Literature," *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: J. Currey, 1986. 4-33.
- Nugent, José Guillermo. *El Laberinto de La Choleidad*. 1. ed, Fundación Friedrich Ebert, 1992.
- Núñez Rebaza, Lucy. *Los Dansaq*. 1a. ed, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1990.
- Oduro-Frimpong, Joseph. "Glocalization Trends: The Case of Hiplife Music in Contemporary Ghana." *International Journal of Communication*, vol. 3, 2009, pp. 1085–106.
- OrlanditoFanVideos. *La Paisana Jacinta Capitulo # 57 [ Jacinta Billarista ]*. 2013. *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?annotation\\_id=annotation\\_4094803109&feature=iv&src\\_vid=rzc2elOIwaA&v=Y3J5sixP5y8](https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_4094803109&feature=iv&src_vid=rzc2elOIwaA&v=Y3J5sixP5y8).



- Ouellette, Laurie. "Take Responsibility for Yourself: Judge Judy and the Neoliberal Citizen: Remaking Television Culture." *Reality TV: Remaking Television Culture*, edited by Susan Murray and Laurie Ouellette, 2nd ed, New York University Press, 2009, pp. 231–50.
- Oxígeno. "Perú, Todas Las Sangres: Danza de Tijeras: Ritual Mágico Del Ande Peruano." *Perú, Todas Las Sangres*, sábado, de diciembre de 2015, <http://grupo4esan2015.blogspot.com/2015/12/danza-de-tijeras-ritual-magico-del-ande.html>.
- Palma, Ricardo. *Dos Mil Setecientas Voces Que Hacen Falta En El Diccionario: Papeletas Lexicográficas*. Impr. la Industria, 1903.
- Ungido, Luis. *Entrevista a Luis Ungido*. 20 June 2014.
- Palomino, Ruby. *Entrevista a Ruby Palomino*. 23 Mayo 2017.
- Palomino, Ruby. *Ruby Palomino - Photos*. 6 Dec. 2014, <https://www.facebook.com/RubyMusicaOficial/photos/a.581004065364742.1073741829.560283737436775/581004055364743/?type=3&theater>.
- Palomino, Stephania. "Cholo soy: El making-of de la campaña de Mibanco." *Gestion*, 27 Jan. 2016, <https://gestion.pe/tendencias/cholo-soy-campana-mibanco-2153418>.
- Parsons, Jeffrey R. Matos Mendieta. *Prehispanic Settlement Patterns in the Upper Mantaro and Tarma Drainages, Junín, Peru* / Hastings, Charles M. Museum of Anthropology, University of Michigan, 2000.
- Patzy, Mauricio Sánchez. "Aproximaciones a la estética chola. La cultura de la warawa en Bolivia, a principios del siglo XXI." *Estudios Sociales del NOA*, vol. 0, no. 13, 2014, pp. 5–32.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Pedro Mo. *Entrevista a Pedro Mo*. 21 June 2014.
- Peñaloza, zicoydelia de Cucho. "Mira los contratos de Yo Soy." *zicoydelia*, 16 Dec. 2012, <https://zicoydelia.wordpress.com/2012/12/16/yo-soy-mira-como-son-los-contratos-aca/>.
- Pennycook, Alastair. "Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity." *Journal of Language, Identity & Education*, vol. 6, no. 2, June 2007, pp. 101–15.

Pérez Luna, Julio. “‘Peru, Nebraska’, elegida como el mejor comercial del 2011.” *El Comercio*, 29 Dec. 2011, <https://elcomercio.pe/economia/peru/peru-nebraska-elegida-como-mejor-comercial-2011-noticia-1354230>.

Perú - *Ley Núm. 28983 de Igualdad de Oportunidades Entre Mujeres y Hombres*. [http://www.ilo.org/dyn/natlex/natlex4.detail?p\\_lang=es&p\\_isn=75672&p\\_country=PER&p\\_count=1424&p\\_classification=05&p\\_classcount=28](http://www.ilo.org/dyn/natlex/natlex4.detail?p_lang=es&p_isn=75672&p_country=PER&p_count=1424&p_classification=05&p_classcount=28). Accessed 2 Apr. 2018.

“Peru TV Slammed by UN as Racial Stereotypes Paraded for Cheap Laughs.” *The Guardian*, 3 Sept. 2014, <http://www.theguardian.com/global-development/2014/sep/03/peru-tv-racial-stereotypes-paisana-jacinta>.

Pinilla, Cramen Maria. “Tradición y Universalidad En José María Arguedas.” *Cultura y Globalización*, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales, 1999, pp. 307–24.

Ponce A., Rafael. “Recordando al maestro. Una entrevista al gran Félix Casaverde.” *La mula*, 17 Oct. 2011, <https://redaccion.lamula.pe/2011/10/17/recordando-al-maestro-una-entrevista-al-gran-felix-casaverde/rafaelponc/>.

Portillo Meza, Nelson. *Eusebio Chato Grados En Machu Picchu - Sácame La Vuelta*. 2013. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=gQznPTRyiTw>.

“¿Qué fue el Baguazo? Causas y consecuencias de una matanza.” *RPP Noticias*, 22 Sept. 2016, <http://rpp.pe/peru/actualidad/que-fue-el-baguazo-causas-y-consecuencias-de-una-matanza-noticia-996965>.

Quesada Aguirre, Lucca. *Pedro Mo - Motor y Motivo (Letra)*. 2013. *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_za1-PpddWk](https://www.youtube.com/watch?v=_za1-PpddWk).

Quijano, Aníbal. *Dominación y Cultura*. 1. ed, Mosca Azul Editores, 1980.

Quiroz, María Teresa. “Comunicación/Educación/Tecnología: ¿Homogeneización o Diversificación Cultural?” *Cultura y Globalización*, edited by Carlos Iván Degregori et al., 1. ed, Pontificia Universidad Católica del Perú: Universidad del Pacífico, Centro de Investigación: Instituto de Estudios Peruanos, 1999, pp. 247–64.

Rama, Ángel. “La novela-ópera de los pobres.” *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, 1982, pp. 229–70.

Ramírez, Daniel. “Transformaciones Metropolitana y Exclusión Urbana En Lima: Del Desborde Popular a La Ciudad Fractal.” *Debates En Sociología*, vol. 31, 2006, pp. 193–206.

Ravetti, Graciela. “Ficción y Performance En Escritores Latinoamericano contemporáneos.” *Diálogos Latinoamericanos*, vol. 4, 2001, pp. 47–57.

- Rebaza Sorialuz, Luis. *La Construcción de Un Artista Peruano Contemporáneo: Poética e Identidad Nacional En La Obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. 1a. ed, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Rivera Andía, Juan Javier. “El «saber Artístico» de Un Antropólogo y El Estudio de La Cultura En El Perú: A Propósito de Una Obra Olvidada de José María Arguedas.” *Anthropologica*, vol. 29, no. 29, 2011, pp. 143–54.
- Robertson, Roland. “Glocalization : Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity.” *Global Modernities*, Sage Publications, 1995, pp. 25-44.
- Rodríguez Alza, Carolina. “Entre el Estado y la política lingüística en el Perú.” *Revista Ideele*, <https://revistaideele.com/ideele/content/entre-el-estado-y-la-pol%C3%ADtica-ling%C3%BC%C3%ADstica-en-el-per%C3%BA>. Accessed 31 Mar. 2018.
- Romero, Raul. “De-Esencializando Al Mestizo Andino.” *Cultura y Globalizacion*, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales, 1999, pp. 163-79.
- Romero, Raúl R. *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford University Press, 2001.
- Roudometof, Victor. “Theorizing Glocalization: Three Interpretations.” *European Journal of Social Theory*, 2015, pp. 1–18.
- “Rubí Palomino, el Perú perdió a una doctora, pero ganó una gran voz.” *RPP Noticias*, <http://rpp.pe/lima/actualidad/rubi-palomino-el-peru-perdio-a-una-doctora-pero-gano-una-gran-voz-noticia-753380>. Accessed 12 Apr. 2018.
- Ruby MusicaTV. *Chola Soy - Ruby Palomino (Video Lyric Oficial)*. 2015. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=yLGGtfhEuZE>.
- “Ruby Palomino: ‘El cariño del país es espectacular.’” *El Comercio*, 24 Dec. 2014, <https://elcomercio.pe/tvmas/television/ruby-palomino-carino-pais-espectacular-317675>.
- Ruby Palomino, Ganadora de "La Voz Perú, Lanza “Chola Soy” | Noticias | Agencia Peruana de Noticias Andina*. 8 June 2015, <http://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=559765>.
- Ruby Palomino, la nueva voz del Perú*. Dic 2014, <http://identidadesperuanas.com/2014/12/ruby-palomino-la-nueva-voz-del-peru/>.
- “Ruby Palomino lanzará versión oficial de ‘Chola Soy.’” *El Comercio*, 5 June 2015, <https://elcomercio.pe/luces/musica/ruby-palomino-lanzara-version-oficial-chola-192141>.

- “Ruby Palomino: Su carrera en TV antes de ganar ‘La voz Perú.’” *Perú.com*, 20 Dec. 2014, <https://peru.com/entretenimiento/tv/ruby-palomino-su-carrera-tv-antes-ganar-voz-peru-noticia-310710>.
- Ruvinsky, Anatoly, and J. Sampson, editors. *The Genetics of the Dog*. CABI Pub, 2001.
- Saitoul, Catherine. *Racismo, etnocentrismo y literatura: la novela indigenista andina*. Ediciones del Sol, 1988.
- Salas, Daniel. *El Signo Invisible Ep. 4 ¿Hay Que Tomarse En Serio a La Paisana Jacinta?* 11 Mar. 2014. *soundcloud.com*, <https://soundcloud.com/daniel-salas-47/hay-que-tomarse-en-serio-a-la>.
- Salazar-Soler, Carmen. “¿Qué significa ser indio o indígena? Reflexiones sobre estas categorías sociales en el Perú andino.” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*, Dec. 2013.
- . ¿El despertar indio en el Peru andino?. De la politica indigena, Peru y Bolivia. Georges Lomne, et al. Instituto Frances de Estudios Andinos, 2014. Pp. 71-87.
- Salinas, Eduardo. *Vecinos de Salamanca exigen dejar Ate y anexarse a San Borja o San Luis* / *LaRepublica.pe*. 9 Nov. 2014, <http://larepublica.pe/sociedad/832780-vecinos-de-salamanca-exigen-dejar-ate-y-anexarse-a-san-borja-o-san-luis>.
- Sharma, Nitasha. “Rap, Race, Revolution: Post-9/11 Brown and a Hip Hop Critique of Empire.” *Audible Empire: Music, Global Politics, Critique* / Olaniyan, Tejumola; Editor., 2016, pp. 292–313.
- Sharma, Nitasha Tamar. *Hip Hop Desis: South Asian Americans, Blackness, and a Global Race Consciousness*. Duke University Press, 2010.
- sterlz501. *Smiling Indians*. *YouTube*, 2001, <https://www.youtube.com/watch?v=ga98brEf1AU>. Accessed 20 Apr. 2018.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003.
- Sumacc taky Flores. *Recuerdos Artísticos de Su Infancia Picaflor de Umamarca Año 1984*. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=Ew4rDMQTE98&feature=youtu.be>. Accessed 1 Apr. 2018.
- Tarica, Estelle. “Anatomy of Indigenismo.” *Inner Life of Mestizo Nationalism*, University of Minnesota Press, 2008, pp. 1–30.
- . “José María Arguedas and the Mediating Voice.” *Inner Life of Mestizo Nationalism*, University of Minnesota Press, 2008, pp. 1–30.

- The Empire Of The Incas*. [http://peruroutes.com/peru\\_ing\\_incas.html](http://peruroutes.com/peru_ing_incas.html). Accessed 20 Apr. 2018.
- Twanama, Walter. "Racismo Peruano, Ni Calco Ni Copia." *Revista Quehacer*, vol. 170, 2008.
- Ungido, Luis. *Entrevista a Luis Ungido*. 20 June 2014.
- Urbina, Dante A. *Análisis Crítico Del Libro "El Otro Sendero" de Hernando de Soto*. 2016. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=xS8SVjsqbb8>.
- Úzquiza González, Jose Ignacio. "José María Arguedas y El Mestizaje Cultural." *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVIII, 2005, pp. 299–313.
- Valera, Dalis. "José María Arguedas Y El Lenguaje Imposible." *Revista Cifra Nueva*, 2009, pp. 21–34.
- Valle-Riestra, Esteban. *Racismo En Facebook - Entrevista a Jorge Bruce*. 2011. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=V7GyNPH71dA>.
- Vargas-Salgado, Carlos. "José María Arguedas: Memoria y Teatralidad En Los Andes." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 39, no. 77, 2013, pp. 303–24.
- Vasconcelos, José. *La Raza Cósmica: Misión de La Raza Iberoamericana*. Agencia mundial de librería [192-], 1925.
- Vashi, Neelam. *Beauty and Body Dysmorphic Disorder: A Clinician's Guide*. Springer, 2015.
- Vásquez, Chalena. "Un Universo En "Los Ríos Profundos." *Lienzo*, 2009, pp. 1–16.
- Vega, Garcilaso de la, and Alain Gheerbrant. *The Incas: The Royal Commentaries of the Inca, Garcilaso de La Vega, 1539-1616*. Avon Books, 1961.
- Venturo, Sandro. "La Visión Externa." *Al Medio Hay Sitio: El Crecimiento Social Según Los Estilos de Vida*, 1. ed, Editorial Planeta Perú, S.A, 2010, pp. 2–65.
- Verbosky, Abby. "Smiling Indians" Depicts A Lighter Side Of Native Americans. <http://www.wbur.org/npr/134394893/smiling-indians-depicts-a-lighter-side-of-native-americans>. Accessed 29 Apr. 2018.
- Vich, Victor. "'Borrachos de Amor': Las Luchas Por La Ciudadanía En El Cancionero Popular Peruano." *JCAS-IEP Series*, vol. VI, no. 15, 2003, pp. 2–22.
- . "Dina y Chacalón: el secuestro de la experiencia." *La Mirada de Telemo; No. 2 (2009): Abril*, 2009, pp. 1-10.

---. *El Discurso de La Calle: Los Cómicos Ambulantes y Las Tensiones de La Modernidad En El Perú*. 1. ed, Pontificia Universidad Católica del Perú: Universidad del Pacífico, Centro de Investigación: Instituto de Estudios Peruanos, 2001.

VideosComercio. *Ruby Palomino - Ya No Pasa Nada (Sesión #ArteEnElComercio)*. 2016. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=4lQ4SjItbGE>.

Villanueva Regalado, Lorenzo, and Jorge Donayre Belaúnde, editors. *Antología de La Música Peruana: Canción Criolla*. Editores y Publicidad “Latina S.A.,” 1987.

Vivas, Fernando. “Jorge Benavides: ‘No me agrada volver a hacer a la Paisana.’” *El Comercio*, 1 Feb. 2014, <https://elcomercio.pe/tvmas/farandula/jorge-benavides-me-agrada-volver-paisana-289420>.

Warren, Andrew, and Rob Evitt. “Indigenous Hip-Hop: Overcoming Marginality, Encountering Constraints.” *Australian Geographer*, vol. 41, no. 1, Mar. 2010, pp. 141–58.

Yacato, Miryam. “Peruvian Sociolinguist, Miryam Yataco, Writes About the Social Significance of Liberato Kani and ‘El Quechua En Resistencia’ | CLACS @ NYU.” *Center for Latin American and Caribbean Studies at NYU*, 3 Oct. 2017, <https://clacsnyublog.com/2017/10/03/peruvian-sociolinguist-miryam-yataco-writes-about-the-social-significance-of-liberato-kani-and-el-quechua-en-resistencia/>.

“‘Yo soy’: Imitadoras de Lady Gaga y Pink se besaron en vivo.” *El Comercio*, 10 June 2014, <https://elcomercio.pe/tvmas/television/imitadoras-lady-gaga-pink-besaron-vivo-328385>.

“‘Yo soy’ termina esta noche: ¿Quién crees que ganará?” *El Comercio*, 4 Apr. 2014, <https://elcomercio.pe/tvmas/television/yo-soy-culmina-esta-noche-quien-crees-que-ganara-noticia-1720481>.

Yúdice, George. “Testimonio and Postmodernism.” *Latin American Perspectives*, vol. 18, no. 3, 1991, pp. 15–31.

---. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Gedisa, 2002.

Zavalita Brand Building. *Mibanco: Cholo Soy*. *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=E-rjsK\\_Fr68](https://www.youtube.com/watch?v=E-rjsK_Fr68). Accessed 20 Apr. 2018